

الإبداع العالمية



العالمية العالمية

العالمية

عالمية

عالمية

عالمية

عالمية

عالمية

عالمية

الأدب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق
تصدر كل ستة أشهر، تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة
والمرحلية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي، ومجالات النقد والبحث الأدبي

السنة التاسعة والثلاثون / العددان 161 - 162 / شتاء / ربيع 2015

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير

أ. عدنان جاموس

مدير التحرير

أ. د. نبيل الحفار

هيئة التحرير

أ. توفيق الأسدي

أ. عياد عياد

د. وائل بركات

الإخراج الفني

وفاء الساطي

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب	400 ل.س
داخل القطر	أفراد 600 ل.س
	مؤسسات 2700 ل.س
داخل الوطن	أفراد 3000 ل.س أو 200 دولاراً
	مؤسسات 10000 ل.س أو 250 دولاراً
خارج الوطن العربي	أفراد 10000 ل.س أو 300 دولاراً
	مؤسسات 15000 ل.س أو 350 دولاراً

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوتستزاد - ص. ب: 3230
هاتف 6117240 - 6117241 - 6117242 - 6117243

البريد الإلكتروني

E-mail: aru@net.sy

E-mail: aru@tarassul.net

الموقع الإلكتروني

<http://www.awu.sy>

المراسلات باسم رئيس التحرير

للتنشر في الأداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الأداب العالمية» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرغبون بالنشر فيها مراعاة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة، مع نسخة إلكترونية ترسل على CD أو عبر البريد الإلكتروني.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com

رابط بديل

في هذا العدد من الآداب العالمية

— عَوْدٌ عَلَى بَدْءٍ رئيس التحرير 5

— التخييل الذاتي / محاولة تاصيل د. عبد الله شطّاح 13

— الترجمة الشّموية - الأنواع والأساليب : الترجمة التتابعية أنموذجاً مراد دموكي 45

— تجليات التحديث الفكري في الشعر الأوربي الحديث د. حبيب بوهروز 57

— النهر الأخضر وليام كولن براينت ت : عبد الرحيم حسو 91

مراجعة: توفيق الأسدي

— قصيدتان جان دومينيك هومير ت : د. نورا أريسيان 95

— قصائد لشاعرات من ألبانيا ت : عبد اللطيف الأرنؤوط 99

— أناتول فيلد هيرفيه بلوتش ت : د. منتجب صقر 119

— قراءة في كتاب تطور تعليم اللغات ... كلود جرمان ت : جميلة غريب 135

— جيمس جويس البطولي والكوميدي ... فينتان أوتول ت : توفيق الأسدي 155

— حلب في الأدب التركي الحديث

— مذكرات علي كمال أنموذجاً ت : عبد الستار الحاج حامد 163

179 ترجمة وإعداد : منير الرفاعي

— آسيا جبار .. روائية جزائرية ترحل بصمت
— ردود فعل بريطانية وأميركية مستهجنة على نوبل الآداب
— يوميات غوانتانامو
— في مهرجان برلين .. بكائيات الصهيونية مستمرة؟

— اللغات الحية والترجمة الآلية د. نبيل الحفار 205



دعوة

إلى السادة الكتاب الباحثين والمترجمين المحترمين :

تنوي مجلة الآداب العالمية نشر ملف عن "الآداب الفرنسي المعاصر" في عددها المزدوج

(163 - 164) صيف - خريف عام 2015 .

يرجى ممن يرغب المشاركة إرسال المواد مشفوعة بالأصل الأجنبي (في حال كانت المادة مترجمة)

على البريد الإلكتروني التالي :

aru@net.sy

أو على العنوان البريدي :

دمشق - أوتوستراد المزة - مقابل قصر العدل - ص.ب 3230 .

عَوْدٌ عَلَى بَدْءٍ

رئيس التحرير

كنا قد تطرّقنا غير مرة إلى موضوع تسمية المجلة بـ"الآداب العالمية"، وأشرنا إلى فهمنا للفرق بين هذه العبارة وعبارة "الأدب العالمي"، وبيّنا أن العبارة الأولى تنطوي، في رأينا، على "حكم وجود" بينما تتضمن الثانية "حكم قيمة". وعندما أطلقنا على مجلّتنا تسمية "الآداب العالمية" لم نكن نطمح إلى أن يكون كل عمل يُنشر فيها يُصنّف في اللحظة الراهنة ضمن خانة "الأدب العالمي" حصراً، أي أنه يحظى بشهرة عالمية، وأنه قد تُرجم إلى لغات عديدة، وحاز اهتمام نقاد وقراءٍ ينتمون إلى شتى بلدان العالم؛ بل كنا نسعى لأن تكون المواد المنشورة في المجلة منتقاة من أدب أمم العالم وشعوبه في جهات العالم الأربع، من دون الاختصار على نصوص مأخوذة من أدب كتاب ينتمون إلى جهة بعينها في العالم، لأن هذه النصوص هي التي تحظى بالنصيب الأكبر من الاهتمام عالمياً، ولأن اللغات الأصلية التي كتبت بها هي الأكثر انتشاراً في وسائل الإعلام والتواصل، وفي الممارسة العملية بين الناس،

وهي النصوص التي تُسَمُّ مبدعوها عرش الصدارة، ووُضِعوا تحت الأضواء، وسُخِّرَتْ لتقريب أعمالهم وسائل الإعلام ذات السطوة الهائلة، وأصبحوا يُصنَّفون في عداد الأدباء "العالميين"؛ في حين أن ثمة كتاباً في جهات أخرى من العالم يبدعون أعمالاً لا تقل في جودتها الفنية عن تلك، ولكن لا تتاح لها إمكانية البروز والانتشار لأسباب مختلفة، وتبقى خارج دائرة مفهوم "الأدب العالمي" لا من حيث قيمتها الفنية، بل من حيث شهرتها وانتشارها وسعة نطاق الاهتمام بها، وتظل كذلك إلى أن تُقَيِّض لها الظروف المواتية لجذب الأنظار إليها، وإثارة الاهتمام بها، واكتسابها الشهرة التي تستحقها عن جدارة بفضل قيمتها الفنية شكلاً ومضموناً.

وجرّصنا على أن ننوع مصادر النصوص التي تردنا هو الذي يجعلنا نقبل مواد مترجمة عن لغة وسيطة أحياناً، وذلك إذا كان يندر وجود مترجمين محليين يتقنون اللغة الأصلية التي كتب بها النص ويجيدون الترجمة عنها إلى اللغة العربية، كالنصوص المكتوبة باللغة الصينية أو اليابانية أو الأندونيسية أو الأوردية أو الفيتنامية إلخ... على أن تكون هذه النصوص تتمتع بالمزايا الفنية والفكرية التي تؤهلها للنشر في المجلة. أما إذا كان النص مكتوباً أصلاً بإحدى اللغات التي يجيد الترجمة عنها مترجمون محليون، فإننا لا نجد مُسوِّغاً لترجمته إلى العربية عن لغة وسيطة، إذ ما الداعي لأن نترجم نصاً كُتِبَ باللغة الإسبانية أو الروسية أو الإيطالية أو البولونية، على سبيل المثال، عن اللغة الإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية، ما دام هناك مترجمون يتقنون لغة النص الأصلية، ويجيدون الترجمة منها إلى اللغة العربية.

وإذا كانت الترجمة أصلاً هي "قفا السجادة" كما يقول نزار قباني، فما عسانا نقول إذاً عن الترجمة المنقولة عن لغة وسيطة؛ ومع أن نزار قباني

كان يقصد بقوله هذا "ترجمة الشعر"، فإن المقولة نفسها تنطبق إلى هذا الحد أو ذاك على ترجمة النثر الفني الإبداعي أيضاً. وقولنا إن الترجمة هي "الوجه الخلفي للسجادة" يتضمن مفهوم نقل الرسمة والزخارف نقلاً دقيقاً ومطابقاً تماماً للأصل، ولكنه باهت وخالٍ من الزهاء والبهاء والامتلاء بنضارة الحياة وريّها؛ وتالياً فإن الترجمة عن لغة وسيطة، انطلاقاً من هذا المفهوم، تشكو من كل ما تقدم، وتعاني إلى ذلك من الانحراف بقدر يزيد أو يقل عن الرسمة الأصلية نفسها، وعن دقائق الزخارف التي تدخل عضواً ضمن تكوينها. والكلام هنا يدور على الترجمة التي تتوافر فيها كل الشروط والمقوّمات التي تؤهلها للطموح إلى أن تكون ترجمة مكافئة، وأولها إجادَةُ اللغتين إجادَةً تامّة، وفهمُ البنية التحتية (العمقيّة) للنص الأصلي بكل أبعاده ودقائقه وإيحاءاته وظلال معانيه، ونقلُ إيقاعاته المتأتية عن تآلف حروف كلماته، والجرس الذي يتولد من سبك هذه الكلمات في عبارات وما إلى ذلك من عناصر بنية النص الفوقية (السطحية).

وإذا كانت الترجمة المباشرة من لغة النص الأصلي تتضمن بعض التحريف في بنيته التحتية، أو بعض الإنقاص من بنيته الفوقية أو التزيّد فيها، فإن الترجمة عن لغة وسيطة تضاعف أحياناً حجم هذه التشويهات بقدر يزيد أو يقل تبعاً لدرجة تمتع كلا المترجمين بالموهبة والخبرة والمهارة والتمكّن من لغتي المصدر والهدف (والاستثناءات القليلة في هذا المجال لا تلغي القاعدة العامة).

وفهمنا لعبارة "الأدب العالمية" على أنها "حكم وجود" لا "حكم قيمة" لا يعني البتة أننا يمكن أن ننشر أي نص أدبي مترجم عن أية لغة في العالم لأننا نريد أن نحيط بأدب أكبر عدد متاح من الأمم. فالمعيار الثابت الذي

نلتزم به ونطبقه على أي نص يرد إلى المجلة هو قيمة النص الفكرية والفنية، ومدى استجابة مضمونه لمتطلبات تطوير الفرد والمجتمع في الآونة الراهنة تطويراً متكاملاً ينسجم مع رسالة الأمة الحضارية، وقيمها الأخلاقية الأصيلة، وتطلعاتها الإنسانية البناءة.

فعندما يقع المترجم على نص يتمتع بأصالة الابتكار في الشكل والصياغة، وبنبيل الهدف في القصد والمضمون، يبذل في ترجمته كل ما لديه من جهد إبداعي، بصرف النظر عن مدى شهرة الكاتب عالمياً، لأن الكاتب الموهوب حقاً إذا كان اليوم مغموراً سيصبح غداً مشهوراً، وإذا كان اليوم "محلياً" و"إقليمياً" سيصبح يوماً ما "عالمياً" أياً كان البلد الذي ينتمي إليه، وأياً كانت اللغة التي يكتب بها.

وثمة مسألة أخرى تثيرها تسمية المجلة. فالمجلات المشابهة تسمى عادة في الكثير من الدول "الأدب الأجنبي" أو "الآداب الأجنبية"؛ وقد كانت مجلتنا تحمل اسم "الآداب الأجنبية" حتى العدد (123) الصادر في صيف عام 2005. ثم غُيِّرَ الاسم بدءاً من العدد (124). وكان المسوّغ لذلك توسيع أفق الاستقبال، بحيث تكون التسمية أكثر انسجاماً مع واقع الحال. فمن البديهي أن تكون المواد الواردة إلى المجلة، في معظمها مترجمة إلى العربية عن لغات أخرى، أي إنّ الترجمة هي الوسيلة الرئيسة لإيصال النصوص المناسبة إلى النشر في المجلة؛ ولذا كان لابد من الاهتمام بهذه الوسيلة، وبالدراسات التي تتناولها، سواء من الناحية النظرية البحتة أو من ناحية الممارسة العملية؛ كما أن من البديهي أيضاً أن ترتبط هذه الدراسات ارتباطاً وثيقاً بالبحوث الألسنية التي تعالج المسائل اللغوية في ضوء منهج مقارن. وانطلاقاً من هذه التقديرات أقر القائمون على المجلة ضرورة قبول أمثال هذه البحوث والدراسات ونشرها، إذا كانت تحوز السمات المؤهلة

شكلاً ومضموناً. ويرد إلى المجلة كثيرٌ من الأبحاث حول هذه الموضوعات، تتقي منها هيئة التحرير ما هو صالح للنشر، انطلاقاً من معايير تقويمية دقيقة، سواء كانت هذه الأبحاث مترجمة عن لغات أخرى، أو هي من تأليف الباحث العربي نفسه، الذي وصل إلى درجة الابتكار والإبداع في هذا المضمار العلمي بالذات، ومثل هذه الأبحاث الأخيرة لا تنطبق عليها صفة "الأجنبية". وقُلْ مثل ذلك في الدراسات التي تنتمي إلى مجال الأدب المقارن أو النقد الأدبي المقارن، والمكتوبة بأقلام باحثين عرب. وأخيراً، هل يمكن أن ننسب إلى "الأدب الأجنبي" تلك الأعمال الأدبية التي كتبها أدباء عرب بلغات أخرى، ثم ترجمت إلى اللغة العربية فيما بعد. ولا أظن أننا يمكن أن نرفض نشر ترجمات جديدة متفوقة لنصوص من هذا النوع، إذا كانت الترجمة الجديدة تتميز بسمات إبداعية تفتقر إليها الترجمات السابقة، وكانت تلبّي شروط الترجمة المكافئة للنص الأصلي أكثر من أية ترجمة سبقتها، علماً بأن أصول الكثير من هذه الأعمال قد ترجمت إلى لغات أخرى وأصبحت مرشحة إلى أن تصنف في قائمة "الأدب العالمي" من حيث قيمتها الإبداعية، وسعة انتشارها، ومقدار الاهتمام بها. أفلا ينطبق هذا القول على أعمال كتاب من المغرب العربي كتبوا الرواية والقصة والأقصوصة والقصيدة والمسرحية باللغة الفرنسية من أمثال: محمد ديب، وكاتب ياسين، ورشيد بوجدر، وآسيا الجبار ... الخ (من الجزائر)، والطاهر بن جلون، وإدريس شرايبي، وعبد الكبير الخطيبي... الخ (من المغرب)، وألبير ميمي ومصطفى الفارسي... الخ (من تونس)؟ كما أنه ينطبق كذلك على أدباء من لبنان كتبوا بالإنكليزية كالمبدعين الكبيرين جبران خليل جبران وأمين الريحاني، أو كتبوا ومازالوا يكتبون باللغة الفرنسية شعراً ونثراً.

وثمة رأي يذهب إلى أن النص الإبداعي ينتسب إلى ثقافة الأمة التي كُتِبَ بلغتها، أياً كانت قومية كاتبه؛ ولعل هذا الرأي يصح في الحكم على بنية النص اللغوية؛ بيد أنه، بالقدر نفسه وربما أكثر، لا يصح في الحكم على مضمونه المعنوي، الذي تحكمه منطلقات الكاتب الفكرية، ونظرته العامة إلى العالم، كما هو واضح في أعمال «وأقوال» المبدعين العرب الذين كتبوا، لأسباب معينة، بلغات أخرى.

ولذا نرى أن التسمية الحالية للمجلة تُبقي الأفق واسعاً والمجال متاحاً لنشر أي عمل أدبي مترجم، أياً كان كاتبه إذا كان العمل جديراً بذلك، ونشر أي بحث له صلة بالنقد الأدبي المقارن، وبنظرية الترجمة وأصولها وما يتصل بذلك من دراسات علمية في مضمار الألسنية، إذا كانت هذه الأبحاث والدراسات تتسم بالأصالة والعمق والدقة العلمية وتعود بالفائدة على الباحثين والمترجمين.

ومن البديهي أن تحوز الأفضلية في النشر الترجمات والأعمال التي تطلع القارئ العربي على ثمرات الأقلام الإبداعية المعاصرة لدى الأمم الأخرى، وتعرّفه النظريات والآراء الحديثة السائدة في مجال علم الأدب بكل أجناسه وأنواعه.



دراسات

— التخييل الذاتي / محاولة تأصيل د. عبد الله شطّاح

— الترجمة الشفوية الأنواع والأساليب:

الترجمة التتابعية أنموذجاً مـوراد دمـوكي

— تجليات التحديث الفكري في الشعر الأوربي الحديث حبيب بُـوهـرُوز

التخييل الذاتي/محاولة تأصيل

د. عبد الله شطّاح

الكلام في الأجناس الأدبية مبحث نقدي قديم، يجدد نفسه مع تجدد نقد الأدب، أو علوم اللغة، أو في المعارف الإنسانية بصفة عامة، منذ أن اجترح ذلك أرسطو في كتاب البويطيقا⁽¹⁾، ومنذ أن استند إلى إلياذتي هوميروس، وإلى تراجيديات الإغريق العظام، ليحدد معالم الكوميديا والتراجيديا، ومقومات الشعر الغنائي والملحمي، وغيرهما من فنون الأدب في تلك المرحلة المبكرة من عمر المعرفة النقدية بصفة عامة. بيد أنه، وهو يفعل ذلك، وبصرف النظر عن عمق تحديداته النقدية، كان يوقع الإجراء النقدي خلف الإبداع الأدبي الصرف بمسافة كافية لاستيعاب تطور النوع، أو انزياحه عن نوع سابق، أو استغلاله لمكون جانبي أو جوهري من جنس ما، ليتمخض في صورة مغايرة قاطعة مع السابق كلياً أو جزئياً، أو متكونة بكيفية خاصة تستوجب إعادة مفهمته ضمن إطاره النوعي الجديد ذلك.

وإذا كان الشعر لا يخلخل جوهرياً سالف تحديداته التأصيلية بسرعة، من حيث هو جنس لا يقع على النقيض من النثر، وفق ما أراد له النقد المدرسي لبعض الحين، وإنما باعتباره جنساً يتقاطب نوعياً مع الرواية التي أتاحت لها ليونة مكوناتها أن تتسع شيئاً فشيئاً لمختلف الأجناس والأشكال والأنواع، وأن

تستقطب بمؤهلاتها الفريدة، ليس القارئ المعاصر من حيث هو مستهلك سريع فحسب، بل القارئ الممتاز الذي هو الناقد في مختلف مظهراته: التطبيقية الإجرائية أو النظرية. ولم تتخلص بعد من قدرتها على القفز الرشيق فوق المساعي المختلفة لحصرها خلف التعريفات الصارمة، ولم تستنفذ بعد مواهبها الذاتية في التجدد والتنوع ومد أسباب الحياة إلى أنواع آخر تستعير آلياتها ووسائلها، وتتشبه بها من دون أن تكونها أحياناً، ومن دون أن تكون سواها في النهاية.

هنا ينصرف الوهم إلى التفكير في جنسين أدبيين ما زالوا واقفين على عتبة الرواية، يلجأها أحياناً بعض الولوج، ويفارقانها أحياناً دون أن يتخلصا نهائياً من مقوماتها التي قلداها، أو استعارها لبعض الحين، أو سطيا عليها قصداً حيناً ودون قصد في أغلب الأحيان. أما السيرة الذاتية فقد تحدثت لزمن طويل ضمن حدود السرد الاسترجاعي الذي يتوسل الذاكرة في عبور نهر الحياة عكسياً هذه المرة، من مصبه إلى منبعه، بحرص كرونولوجي يكاد يكون توثيقاً لوقائع المرجع/العالم الخارجي، قبل أن تحيد قبل عشرات من السنين فقط عن آلياتها الاسترجاعية الكرونولوجية، لتتأخم الرواية وتلتبس معها التباساً مضللاً للنوعين معاً، وللقارئ والناقد على السواء. وجدناها تتجنس على سرود متعددة بملاطف مختلفة ومحيرة، سيرة ذاتية روائية حيناً، ورواية سير ذاتية حيناً آخر، ورواية أوتوبيوغرافية أحياناً كثيرة، وفي النادر، توصف توصيفاً غامضاً لم يستتب النقد العربي، والغربي قبله، ملامحه المائزة بعد: تخيل ذاتي (autofiction).

صحيح أن الملائف الأولى تزوج بين جنسي السيرة الذاتية والرواية مزاجية مزجية تسهل التكهن بمضامينها، أو بما يقع قريباً من مضامينها على القارئ غير المتخصص، غير أنها تستفز عقل القارئ المتمرس بالنقد ومقولاته ومفاهيمه عندما تزوج بين جنسين يختلفان من حيث التعريف، والعقد المبرم مع القارئ المفترض، ومن حيث الآليات والأدوات المتوسلة في تبليغ الرسالة، ولاسيما ملفوظ التجنيس الأخير الذي ينبو على الذائقة المتشعبة بأساليب العربية الفصيحة خصوصاً عند توصيفه التخيل بالذات، دون الاتساع لقرنها بشيء تحيل عليه:

ذات فرد مخصوص، أو مجهول، أو ذات هوية ما محددة أو معومة. هذا في واقع الأمر وجه واحد من الوجوه الغامضة الكثيرة التي تلزم القارئ غير الحذر بطرح أسئلة كثيرة ملحة، وبالعثور على أجوبة ضرورية تمدد بالحد الأدنى من أدوات الفهم والتأويل قبل الانخراط في لعبة القراءة بمستوياتها المتعددة.

1- محاولة تأصيل.

1-1 : اللغة والذات.

أول ما يجب التنبيه إليه في هذا المدخل، هو أن التخييل الذاتي ممارسة سردية ما زالت تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة، وتلتمس الشفاعة الفنية بغية الانتصاب جنساً أدبياً مكرساً وقاراً، على الرغم من أن البدايات الأولى لمجموعة من النصوص التي وصفت نفسها بالتخييل الذاتي تعود إلى بدايات السبعينيات من القرن الماضي، في فرنسا بالتحديد، وقد حظيت باستقبال خاص وباهتمام نسبي في البداية قبل أن تصبح محوراً لمباحث نقدية مهمة، ومنتاً إبداعياً تأسيسياً عند نقاد فرنسيين كبار نذكر منهم فيليب لوجون و فنسون كولونا⁽²⁾ وجيرار جنيت⁽³⁾.

أثار التخييل الذاتي، منذ ظهور النصوص الأولى التي انتسبت إليه، أسئلة كثيرة وجدلاً واسعاً، بسبب وقوفه في المنزلة بن المنزلتين من جنسين أدبيين معروفين ومكرسين هما: الرواية والسيرة الذاتية. يستمد أدواته وآلياته منهما جميعاً، في الوقت نفسه، وعلى المستوى النصي الواحد، غير منحاز بالكلية إلى أحدهما على حساب الآخر. فمن الأول يستمد مشروعية التخييل، بكل ما يتيح التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني خصوصاً، ومن الثاني يستمد مشروعية الذات وال مرجع. إذ تتأسس الذات محورياً لتصير القطب والمناط والمبتدى والمنتهى، تبصر العالم، وتستعيد الأحداث السابقة، تحللها وتعلق عليها وتستكنهها وتعيد تأويل تفاصيلها وفق منظورها الراهن بمحموله من خبرات الحياة والتجارب والثقافة. تمارس من حيث لا تدري

أو لا تدري أسمى تمظهرات النرجسية الأدبية، لأن السارد فيها هو الكاتب نفسه، وليس راوياً تخيلياً ينبوب عن الكاتب نيابة أدبية وأخلاقية، غير أنها وهي تفعل ذلك، تربك المتلقي أيما إرباك، إلى التخيل ينبغي عليه أن يصرف وقائع النص ومكوناته أم إلى المرجع الحي الواقعي الذي هو بالمناسبة حياة المؤلف عينه المعلن عنه؟

يمثل السؤال السابق، على الرغم من بساطته الظاهرة، جوهر الجدل الذي يثيره التخيل الذاتي، لأنه يحمل الناص والقارئ مسؤولية أخلاقية لا سبيل إلى التنصل منها⁽⁴⁾. مهما يكن، فإن الالتباس الشديد الذي خلفه غياب العقد القرائي بين المؤلف الحقيقي والقارئ، سيظل يدفع بهذا الأخير إلى التوجس، والحذر، والريبة، وإلى أخذ المسرود كمعطى يهيمن فيه المرجعي على التخيلي، مع ما يحمله ذلك من سوء فهم أو تفاهم بين طريفي العملية الإبداعية: الناص والمتلقي. وعليه فإن قابلية هذا الجنس الوليد نسبياً للمقاربة الوثائقية، هي ما يفسر في نظرنا إحجام الكاتب العربي عن المغامرة بالكتابة فيه إلا في الاستثناء النادر كما سوف نرى في موطنه من هذه المقالة. إن سوء الفهم الذي أسلفنا الإشارة إليه هو الذي يفسر التلقي الأولي المرتبك للنصوص المبكرة في هذا اللون، إذ نظر إليها باعتبارها سيراً ذاتية متمردة، تجاوزت حدود نوعها دون أن تتعاقد مع القارئ على أنها كذلك أو على أنها جنس ما محدد يتم تعيينه بدقة.

كل شيء بدأ مع الكاتب والناقد الفرنسي سارج دوبروفسكي سنة 1977 عندما جنس نصه أبناء (fils)⁽⁵⁾ بتوصيف: تخيل ذاتي، كجواب عملي على السؤال الفعال الذي طرحه فيليب لوجون في خضم تأسيسه لمشروعه الضخم حول السيرة الذاتية: "هل يمكن للبطل الروائي أن يحمل اسم المؤلف نفسه؟". يجيب دوبروفسكي في رسالته إلى لوجون بالقول: "لقد أردت، برغبة عميقة، أن أملأ الفراغ الذي خلفه تحليلكم، وهي رغبة زامت فجأة نصكم النقدي مع ما أنا بصدد كتابته"⁽⁶⁾. وقد سوَّغ دوبروفسكي خياراته الفنية المتمردة على التحديدات النوعية المستقرة ولاسيما السيرة الذاتية، تسويقاً أقل ما يقال عنه

بأنه فتح الباب على مصراعيه لمختلف المعارف الإنسانية لتسهم في تفسير البروز المفاجئ للأنثى إلى صدارة الأدب، معرضة هذا الأخير إلى سلسلة من الأسئلة المربكة وإلى هزات عنيفة مست مفاهيمه الأكثر رسوخاً، الواقع، الحقيقة، الصدق الفني، التخيل وغيرها، مستجيبة، تحت ظروف تحتاج إلى المزيد من القراءة، إلى تبني بعض الكتاب لمفهوم التخييل الذاتي بالغ اللطافة والزئبقية والرجاجة، الذي ما زال يستعصي على التحديد المنهجي، متكبين بذلك عن السيرة الذاتية والرواية وعن كل أوهام الوضوح المفترضة، إلى دهاليز الذاكرة وأنفاقها الحبلية بالمفاجآت المدهشة.

يقول **دوبروفسكي** مفسراً تنكبه عن السيرة الذاتية: "سيرة ذاتية؟ لا...إنها امتياز خاص بالناس المهمين في هذا العالم، في خريف أعمارهم، بأسلوب جميل. أما التخييل (الذاتي)، تخيل أحداث ووقائع شديدة الواقعية، فهو إبداع لغة المغامرة بين يدي مغامرة اللغة، بعيداً عن التعقل وعن القوانين الكلاسيكية للرواية".⁽⁷⁾ ويقول في موضع آخر مفسراً هيمنة الأنثى، أنه، على نسج السرد: "إنني أشتاق إلى أناي على طول المسافة، عن (أنا)، لا أدرك أي شيء. في مكاني...الفناء... (أنا) ممزق، اخترع نفسي، فأنا كائن خيالي... (أنا)...أنا يتيم من نفسي".⁽⁸⁾ بينما صرح بنجامين كونستان بالقول: "لست في الحقيقة كائناً واقعياً"⁽⁹⁾.

يبين المقبوسان السالفان شيئين أساسيين، هما في الحقيقة دعامة اللعبة السردية في التخييل الذاتي، أما الأول فهو إحلال الذات محلاً إشكالياً يتذبذب بين الواقع والخيال، الوجود والفناء، الغياب والحضور، الغموض والتجلي في الآن نفسه، بما يجعل العملية السردية برمتها محض بحث أبدي عن الأنثى المفقود، عن الذات التي أصبحت فجأة موازياً للعالم، والمعنى الذي أصبح مماثلاً للحياة في أعماق صورها غموضاً، وتخفياً، واستعصاء عن الفهم والتأويل. أما الثاني فهو كما عبر عنه دوبروفسكي ببلاغة ناصعة، إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة، أي نقل مركز الثقل من المغامرة/الحكاية إلى الأداة/لغة الحكاية، ومن ثم تتقلب السيورة السردية رأساً على عقب، لتوغل في لعبة اللغة

وإمكاناتها وإغراءاتها اللامحدودة. تصبح الكتابة ذريعة لنفسها لا لشيء وراءها، تحاول أن تتخفى كالزجاج المعشق وراء تشكيلات الرموز عن أداء مهمتها الكشفية عما وراء الزجاج من حياة واقعية، وتتنازل طواعية عن مهمتها التبليغية من أجل وظيفتها الأخرى الشعرية، كما لو أن البحث عن الذات المفقودة كفيل بتسوية كل الانتهاكات⁽¹⁰⁾.

نسارع هنا إلى التصريح بأن أهم ما يستفز الذائقة، أثناء المباشرة الأولى لأي نص من النصوص التي اختارت الانتماء إلى هذه الممارسة السردية الفتية، هما مكونان اثنان مهيمان أشد ما تكون الهيمنة، ذات عليا مركزية أحادية الرؤية، ولغة منفلطة من مختلف الإكراهات التي يفرضها الانتساب إلى النوع.

من البديهي إذن، أن تصبح الكتابة، وفق هذين المكونين، ممارسة ذاتية خالصة، والنص نصاً شخصياً حراً ليس ملزماً بشيء واقع خارج ذات كاتبه، ينطلق من تجربة واقعية معيشة، أو يفترض أنها كذلك، قبل الاسترسال في بحث استقصائي للتفاصيل والذكرات والأحاسيس الشاردة، بغية ترميم الصدوع وإزالة الخدوش عن صفحة اللاشعور، ورصفاً متأنياً لأقصر المسافات المؤدية إلى الهوية المغيبة تحت طبقات رسوبية كثيفة لحياة لم تحفل كثيراً بالذات وأشواقها. ذلك ما يفسر إلى حد كبير في اعتقادنا، ما في التخيل الذاتي من قلة حفاية بإبراز واقعية الأحداث المسرودة، أو تخيليتها، إلا بالقدر الذي يعطي للذاكرة واللاشعور ما يكفي من الدافعية للغوص تحت الكثافة الحسية، والتملص من سلطان العقل وصرامته في ممارسة شخصية للتحليل النفسي وأبعاده الاستبطانية العميقة. تؤكد مادلان والأت ميشالسكا بأنه "ليس من المدهش أن يكون التخيل الذاتي الوثيق الصلة بالتحليل النفسي هو جنس الغموض بامتياز، جنس يجمع بين وقائع حياة معيشة واسترسالات التخيل."⁽¹¹⁾، ثم تتساءل: "لماذا العودة إلى وهم اللغة (الآدمية) المتعلقة بتناسب الكلمات والأشياء بعد التفكير الذي أحدثه التحليل النفسي واللسانيات؟ إن الجدلية المتعلقة بالتخيل الذاتي وكشف الذات الأكثر انتشاراً ترجع في الحقيقة إلى هذه النظرة الماضوية."⁽¹²⁾.

صحيح أن الرغبة في الاستبطان وفي تفكيك الكيان الحياتي المترسب عبر السنين، والتفرغ في مرحلة من العمر لمراجعة موقع الفرد من العالم، ومن نفسه، وما الذي حصل بالتحديد لتكون النتيجة في النهاية هي ما هي عليه الذات الساردة أثناء مباشرتها لهذا الحساب السردى العارى من أي ادعاء أو زيف، لأنه ينشد المعرفة ويروم الإحاطة علماً بالمغيب في بعض منعرجات الحياة، وأسباب انتكاساتها، وعوامل الضعف البشري، والنقص، وكل مكونات هذا العالم المائج بالمصائر. يبدو ما سبق مسوغاً جاهزاً لتفسير الولع النرجسي بالذات في هذا اللون من الممارسة النصية، بيد أننا سرعان ما نتدارك الوعي بالمنجز الضخم الذي حققه التحليل النفسي، والانتشار الواسع له في ميادين مختلفة من النشاط الثقافي والأدبي على السواء. ولم يغب عن ذهن الكتاب ولاسيما كتاب السيرة الذاتية بأنه في اللحظة التي تأخذ فيها الحياة شكل النص، منقلبة من ذكريات وأحاسيس وهواجس إلى سرود مسطورة على جسد البياض، تكف الحياة عن واقعيتها وحقيقتها لتصبح تخيلاً صرفاً.

لقد كان الوعي بالمسخ الذي يصيب وقائعية الحياة أثناء التتبع مؤثراً على التلقي النقدي للأدب عموماً، ولما يقع في حيز السيرة الذاتية أو قريباً منها خصوصاً، فلم تعد الحقيقة عند ألان روب غريبه وعند رولان بارت مثلاً هي الكلمة الأخيرة للنص، وإنما هي الكلمة الغائبة عنه. وعليه، هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي نسخة حدثية عن السيرة الذاتية القديمة في عصر نذر نفسه للشك في كل شيء؟ هذا ما ينبغي تأويله كمكون من مكونات ثقافة ما بعد الحدث، بالإضافة إلى انهيار الدوغمائية التاريخية والتفسير الميكانيكية الجاهزة، أدت إلى ظهور فكر ذاتي التتبع، عشوائي، ومتعدد الأشكال.⁽¹³⁾

1.2: الهوية الإعلامية onomastique.

تفرض علينا الهوية السردية المؤكدة للتخييل الذاتي أن نحدد الآليات التي ينبني وفقها السرد، والقوانين التي تضبطه إن كان ثمة قوانين، والمكونات التي يلتف حولها غزله السردى وهو ينتسج، والأفضية التي يتحرك ضمنها أو

فيها، وغيرها من مألوف ما اعتدنا الاشتغال عليه في الهويات السردية المعروفة ولاسيما القصة والرواية.

لقد طالعتنا المقاربات الأولى التي اشتغلت على هذه الممارسة السردية الجديدة بمجموعة من التحديدات التي حاولت حصر آلياتها المميزة لها، لم تأخذ بعد صبغة الناجز، ولا صلابة المتن النقدي المنجز حول الرواية، لأنه كممارسة سردية جديدة، لم يراكم بعد من النصوص ما يكفي لفرز عناصر ثابتة متواترة، تسمح بما يشبه التعيين الأولي لقوانين انبثائه كهوية سردية خاصة، لها من شرعية متنها الإبداعي والنقدي ما يؤهلها لمصاف النوع. وعلى الرغم من ذلك، أمكن لبعض الدراسات الجادة في فرنسا خصوصاً أن تشرع في مراكمة قراءات كافية لإضاءة عتمة هذه الممارسة الغامضة والمربكة في الوقت نفسه، فقد وجدنا فنسنت كولونا الذي أنجز أطروحته للدكتوراه، تحت إشراف جيرار جنيت، حول التخيل الذاتي، يؤكد بأن المكون الفارق لهذا الأخير هو أنه: "تخييل الذات.. fictionnalisation de soi"⁽¹⁴⁾، أي وضع الذات، ذات الكاتب/السارد موضع المادة التخيلية، بمعنى آخر، جعل الذات محور جميع التكوينات التخيلية المعروفة في مفاصل الرواية، كأن الكاتب هنا لا يستمد وقائع عالمه التخيلي من الخارج، بواسطة الخيال، بقدر ما هو قصر الخيال على الذات من دون سواها، في كل الأحوال، وأثناء جميع المراحل التي تتشكل فيها الحياة وتتخلق في نواة السرد وجسده وروحه على السواء. لا يخفى أن التحديد الذي يورده كولونا يزرع الكثير من الشك في جدوى القراءة المرجعية، بل يميل إلى إلغائها، تماماً كما يلغي القراءة النسقية من الأدوات النقدية التي تطمح إلى مقارنة هذا اللون من الكتابة، الذي يظل، في الأخير، صورة رمزية ملغمة عن السيرة الذاتية. صورة أبدعها **دوبروفسكي** تحدياً للتحديدات المنهجية التي وضعها **لوجون** للسيرة الذاتية، ولمفهوم عقد السير الذاتي بالتحديد، وهو عقد يقوم أساساً على تماهي الهوية الإعلامية⁽¹⁵⁾ للشخصية المحورية والسارد والكاتب.

تجدر الإشارة إلى أن الهوية الإعلامية السالفة الذكر هي المكون الوحيد الفاصل بين الرواية والتخييل الذاتي، فإذا كانت السيرة الذاتية تفصح عن جنسها منذ البداية، وتوجه المتلقي وجهة مرجعية خالصة، من خلال العقد القرائي المحال إلى حياة الكاتب الحقيقي من دون سواه، بشفافية ووضوح وقصد، فإن التخييل الذاتي لا يفعل ذلك، على الرغم من تقاطعه مع السيرة الذاتية في تطابق أسماء الراوي والكاتب والشخصية، ولا ينتسب كذلك إلى الرواية على الرغم من استعماله لجميع آليات السرد الروائي باستثناء الشخصيات التي تحتفظ بأسمائها المرجعية الواقعية، بما فيها السارد الذي هو الذات/الكاتب في نهاية المطاف. وتتورط الشخصيات والذات الساردة معاً، رغم واقعيتهما المفرطة، في لعبة سردية تخيلية لها جميع مقومات اللعبة الروائية من دون أن تكونها في النهاية.

هذا الالتباس الشديد، وهذا الغموض الذي يكتنف مفهوم التخييل الذاتي، جعل جاك لوكارم يميز بين نوعين كبيرين من التخييل الذاتي، أو بين صنفين مميزين داخله، أولهما: هو ما يصلح أن نطلق عليه التخييل الذاتي الحقيقي، حيث الأحداث والوقائع قد حدثت ووقعت صدقاً وفعلاً، وفي هذه الحال لا ينصرف التخييل إلى محتوى الذكريات المسرودة، وإنما إلى طرائق السرد وأساليب التلفظ. وثانيهما: هو ما يمكن توصيفه بالتخييل الذاتي العام، حيث يتم مزج الحياة الحقيقية بالتخييل، فلا المسرود حقيقي كما ينبغي أن تكون الحقيقة في السيرة الذاتية، ولا هو خيالي صرف كما ينبغي أن تكون الوقائع في الرواية، وعلى هذا الأساس اقترح ما أسماه بدوره عقد التخييل الذاتي الذي سيكون بالتأكيد متناقضاً⁽¹⁶⁾، بدل ما أسماه لوجون عقد السير الذاتي.

أما جيرار جنيت فيميز تمييزاً معيارياً صارماً قائماً على أساس الصحة والزيغ، وضمن العقد الإعلامي، بين صنفين من التخييل الذاتي: "التخييل الذاتي الحقيقي الذي يمكن توصيف مضمونه السردى بالأصالة التخيلية."⁽¹⁷⁾، ويمثل له برواية الألف (l'Aleph) لبورجيس وبالكميديا الإلهية لدانتي، أما الصنف الثاني فيوصفه توصيفاً معيارياً قاسياً باعتباره تخيلاً ذاتياً زائفاً، لأنه

ليس تخيلاً إلا من أجل العبور أو الجمركة *la douane* ، بمعنى آخر ، ليس سوى سيرة ذاتية تشعر بالعار.⁽¹⁸⁾ لا يخفى أن جنيت يلغي بتصنيفه هذا أية رغبة للتخييل الذاتي في احتياز التصنيف الأجناسي ضمن خريطة الأنواع الأدبية ، ويلغي بالمرّة مساعيه الحثيثة إلى بلورة شبكة من الآليات القادرة على تخصيصه وتمييزه من غيره من الأجناس التي يتماس معها على مستويات إشكالية عديدة.

لقد سلفت لنا الإشارة إلى التبعات الأخلاقية التي يجرها التصنيف على النصوص ، وهو بالتحديد ما يحيل إليه المقبوسان السالفان للذات صنفًا للتخييل الذاتي ذلك التصنيف المعياري الذي أورده جنيت ، مؤكداً على الطبيعة السيرية للتخييل الذاتي بالدرجة الأولى ، وعلى طبيعته التصلية المستعرة من أصلها في الدرجة الثانية ، كأنها ، كتمارسة سردية ، تتهرب من الاعتراف بطبيعتها المرجعية ، تنصلاً من المسؤولية المعنوية ، عن تبعات الالتباس بحيوات الآخرين من حيث تحكي حياتها الشخصية ، وتتخفى تحت التخييل لصد التهم التي يستتبعها الحفر في بيوت الآخرين ، ومن حولها ، من أجل ذلك صرحت أنني إرنو بالقول: "إن التخييل يحمي".⁽¹⁹⁾ ، يحمي كحجة واردة كوثيقة تعريف ، أو كجواز سفر ، يعلن ابتداءً عن هويته القائمة على التخييل الصرف ، ومن ثم فإن الحفريات ، ومختلف أشكال التحليل ، والذكرات المتقاطعة بالتأكيد ، مع ما لا يحصى من الهويات الإنسانية ، التي تقاطعت سبلها مع سبل الذات الكاتبة في معمعان الحياة ومعتركها ، هي من حيث التعريف محض تهويمات تستمد الخيال بالدرجة الأولى ، تسمح للناص بالاعتراف بدقائق الهواجس الذكرائية ، من دون أن يجعل الآخرين يعترفون بدورهم⁽²⁰⁾ ، ومن دون أن يعرض نفسه لإكراهات السيرة الذاتية التي قد تبلبل حيوات اللاعبين اللاإراديين في مسرح الحياة الشخصية. هنا تكمن الطبيعة (الجمركية) للتخييل التي ساقها جيرار جنيت وأكدتها بصيغة أخرى أنني إرنو.

لقد تمكن جيرار جنيت من دفع القراءة النقدية إلى تبني معياري الصدق والزيف ، الحقيقي والمفتعل ، في مقاربة التخييل الذاتي ، منذ تلك اللحظة التي أصبحت فيها الذات محور العملية التخيلية كلها ، وأصبح ممكناً التساؤل

فيما إذا لم يكن الكاتب يسعى إلى اختلاق شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية، وإلى تشييد عالم ليس بالضرورة أن يكون عالمه الواقعي، وإلى تأثيث فضاء استهواه أو أرادته أو تمناه من دون أن يكون فضاءه الأصلي، وذلك ما أشار إليه كولونا من طرف خفي عندما صرح بأن التخييل الذاتي "ممارسة تستعمل أدوات التخييل المتمحور حول الذات لأسباب غير سيرية."⁽²¹⁾، مما جعل دوبورفسكي يحتج بقوة على ذلك التفسير الذي يحمل معنى الاتهام، مصرحاً بالقول: "إن تصوري عن التخييل الذاتي ليس هو تصور فنسنت دو كولونا (عمل أدبي يقوم الكاتب خلاله باختلاق شخصية ووجود، محتفظاً بهويته الحقيقية اسمه الحقيقي". إن الشخصية والحياة المذكورة هنا هي شخصيتي وحياتي وشخصيات أناس حقيقيين يشاركونني حياتي."⁽²²⁾.

لا يخفى أن معياري الصدق والكذب في الحقيقة يظلان معيارين اعتباريين لا ينبغي إقحامهما في عالم التخييل الذي يظل أساساً ممارسة تستعصي على الإخضاع للمعايير الأخلاقية، بل يتوجب إبقاؤها بعيداً عن هذا المنزلق المحفوف بالمخاطر، فالأصل في العملية الفنية هو صناعة الجمال والدفع إلى تذوقه، وإلى معرفة مواطنه في العالم، وفي التجربة مع العالم. إن تلك الممارسة الواقعة على حواف كثيرة التي يراهن عليها التخييل الذاتي هي قبل كل شيء ممارسة واقعة في منزلة وسطى بين منزلتي حافتين: الصدق والكذب، الحقيقي والزائف، الأصيل والمفتعل. هي ممارسة تريدنا، على رأي روب غرييه، أن "نتقبل الافتراض، الشك، الغموض، والقطيعة، كعلائق عادية مع الواقع"⁽²³⁾. وعلى هذا الأساس لا يطمح التخييل الذاتي إلى قول الحقيقة، ولا يمكنه أن يفعل على كل حال، بقدر ما يدفعنا بتقاطبه الذي ألمحنا إليه إلى الوعي بأن الحقيقة مستحيلة الإدراك، وأن اللعبة التي يمارسها هي في الأساس انزلاق أبدي بين الأصابع الراغبة في القبض على الحقائق الهاربة، وإذا كان الأدب عند كتاب الحداثة هو "البحث عن الحقائق والقيم، فإنها عند كتاب ما بعد الحداثة قد فقدت نهائياً هذه الأبعاد"⁽²⁴⁾.

المثير للاهتمام حقاً، هو أن التخييل الذاتي قد أعاد إلى الواجهة جملة من المفاهيم التي غيبها الخطاب النقدي الحديث تحت ترسانته الاصطلاحية التي أملتها الرغبة الشديدة في إخضاع الظاهرة الأدبية إلى قوانين العلم الذي بشرت به البنيوية والشكلانية الروسية منذ بداية القرن المنصرم، مفاهيم أزيحت رداً من الزمن من الشبكة المفاهيمية المنسجمة مع تطلعات السرديات والسيمولوجيا والشعريات بالخصوص، مثل مفاهيم الذات، الهوية، الحقيقة، الصدق وأخيراً كتابة (الأنثى) التي أزيحت، كما أزيح المرجع نهائياً أو كاد، تحت مقولة موت المؤلف التي نادى بها رولان بارت. وفكرة موت المؤلف ليست في الواقع سوى إقصاء نهائياً لمتعلقات الذات والذاتية في الأعمال الأدبية، تمكنت من التحكم لعقود مديدة في سيرورة المقاربة النقدية للنصوص، قبل أن يهل عهد ما بعد الحداثة⁽²⁵⁾ الذي ظهر التخييل الذاتي فيه مكرساً لما يشبه القطيعة مع مستقر ذلك الخطاب النقدي الصادر في مجمله عن الرغبة العميقة في العلمنة التي لا تنفك تراود الأدب عصراً بعد عصر.

1-3: البعد المرجعي/البيوغرافي.

إذا كانت الذات هي محور العملية التخيلية، ومادتها ومضمونها معاً، تغذي السرد، وتؤطر الحكاية، وتستعيد التجربة الحياتية عن طريق الانتقاء والحذف والاختيار بغية تأسيس ملفوظ قادر على غواية القارئ، بمختلف مستوياته، واستدراجه إلى الانخراط في القراءة والتأويل استكمالاً لدورة العمل الأدبي كما يعرفه النقد المعاصر، فإن القوانين التي تحيط بهذا الجنس التأسيسي إلى حد الآن لم تلغ المرجع إلغاء نهائياً، ولم تستطع حصر السيرة الذاتية عن التسلل إلى حدوده، بحكم الذات الكاتبة أولاً، وبحكم القوة المهيمنة للمعيش الذي يغذي السرد، وينميها، بل بحكم الموقع الابتدائي الذي يحتله المعيش في هذا اللون من الكتابة، فهو مسوَّغها، وسببها، وعلّة وجودها، وبحكم عجز الخيال نفسه عن التخلص نهائياً من رواسب الذات وتجاربها مهما أُمعن في التجرد والاتساع والانتشار والبعد عن المصدر. قال جيرارد دو نرفال: "أن نبذع، هو في الحقيقة، أن نتذكر."⁽²⁶⁾، وقال صموئيل بيكيت: "إننا لا نخترع

شيئاً، نعتقد بأننا نخترع، نهرب، ولكننا لا نزيد على أن نتلعثم بدرسنا.⁽²⁷⁾،
بمعنى آخر: "حتى عندما نلفق قصتنا، فإننا نظل دوماً صادقين."⁽²⁸⁾، ثم إن "سر
الشخصية العميقة، لا نتوصل إليه بمجهود التذكر، ولكن بفعل الكتابة"⁽²⁹⁾.
وعلى هذا الأساس التبتت الكتابة في التخييل الذاتي بمقومات خيالية مرهفة
تمارس سحراً مضللاً للناس والمتلقي على السواء، ترق، من جهة، وترهف إلى
حد ملامسة أدق المواطن حميمية في الروح، فتصبح الوسيلة المثلى للغوص على
الهارب والممتع عن البوح على سرير الطبيب النفسي، بينما يؤاتى الكتابة
ويذعن لسحرها النبيل بصورة مثيرة للدهشة، هي ربما ما يفسر وحده سطوة
التخييل الذاتي وقدرته على المراوغة والماطلة، والاستمرار على الرغم مما يحفه
من ضبابية وغموض.

أما الجانب الآخر من الكتابة، الذي يقف على النقيض من دورها
السحري النبيل في التسلل إلى أشد مواطن الذات حميمية فهو انتهاؤها إلى
الوقوع في قلب التخييل ولحمته وسداه، من خلال دورها الخلاق في إعادة صياغة
الواقع وإخضاعه لمقتضيات التخييل الذاتي الذي لا يختلف كثيراً من هذه
الناحية عن الرواية وآلياتها في بناء عالمها الخاص، منتهية بالقارئ، في
الممارستين، إلى اليأس من الحقيقة التي يبحث عنها في السيرة الذاتية، وإلى
الاستسلام لغوايات الخيال المحلق بعيداً عن الواقع القريب، والحقيقة المأمولة.
من أجل ذلك لم يخف لوجون إنكاره للوضعية الشاذة التي يخلفها التخييل
الذاتي باحتماله لإمكانيتين متناقضتين داخل المسمى الواحد، إمكانية
الإخلاص للمرجع، وإمكانية الوقوع بالكامل في مغبة الاختلاق البعيد بالكلية
عن الحقيقة والواقع، يتساءل: "كيف يمكننا الجمع تحت اسم واحد بين أولئك
الذين يعدون بالحقيقة كلها (أمثال دوبروفسكي) وأولئك الذين يلجؤون إلى
التلفيق والابتكار؟"⁽³⁰⁾. مهما يكن، فإن التلفيق والابتكار لا يمكنهما بأي
حال أن يلغيا نهائياً نصيب المرجع في العملية، فليس هناك، فيما نعلم، تخيلاً
مجرداً كل التجريد عن الواقع والمراجع، وإنما الاختلاف في درجة الوفاء
للوواقع/ التجربة الذاتية الخالصة هنا، وهو شأن السيرة الذاتية، أو الوقوف عند

مقدار تغذية المخيال بروافد من التجربة الذاتية، بقصد أحياناً، ومن دون قصد في أغلب الأحيان، كما هو الشأن في الرواية.

لابد من الإشارة في هذا السياق، على هامش الاستفهام الإنكاري الذي صرح به لوجون، إلى الوضعية المأزقية التي تضعنا فيها الأنا الساردة. أنا زئبقية رجراجة، شديدة التأرجح والحركية، أبدية البحث عن نفسها. تتماسك أحياناً وتستسلم لكثافة العالم حتى تصير موجوداً حياً قابلاً للتموقع والتشكل، وتستسلم أحياناً للرغبة الذاتية، والطموح الشخصي، في تمثل أشد الحالات خيالية، يسندها اللاشعور، ويغيب عنها الوعي. بمعنى آخر، نقرأ تعابير الأنا الراغبة في بعدها المرادف لللاوعي والكبت والغرائز المقموعة، وليس أنا الوعي المدرك لخصوصية الذات في الزمكان الكوني، بيد أن وقع الوضعية اللسانية للأنا المتكلمة في النص، يعطي ثقلًا مرجعياً مهماً للحظة السردية المستندة إلى أسماء الأعلام الحقيقيين بمقتضى الشرط النوعي لهذه الممارسة الجديدة، بما يجعل تجاهل البعد المرجعي التوثيقي للنص ضرباً من التحامل غير المسوّغ. كما إنه من الصعب أن لا تؤدي الوضعية السردية للأنا المشار إليه آنفاً، إلى وضعية معنوية محرّجة عندما تحيل إلى هوية ذاتية يصعب أن تتكرر للهوية الجماعية المتمثلة في المجتمع الذي تنتمي إليه الذات الساردة.

الواقع إن هذا البعد الجمعي للذات الساردة هو وحده ما يسوّغ وجود التخيل الذاتي ضمن نسيج الأدب، لأنها تعرفنا بموقع الآخر وبتجربته في الوسط الإنساني العام، من حيث تعرفنا بموقعها الخاص، وتتكاثر رمزياً لتحيل على الحياة، وعلى العالم برمته، وإلا لبثت ممارسة نرجسية قد لا تعني إلا صاحبها، من أجل ذلك ربما، ليس عبثاً أن تبني الرواية المعاصرة، حسب إميل بنفنيست، أسسها على "الوضعية اللسانية للذاتية"⁽³¹⁾، وهي وضعية تسعى التي إثبات الآخر في مواجهة الأنا، من دون أن تصادر حقه في الوجود منذ اللحظة التي أثبتت ذلك الحق لنفسها بالانطلاق من ضمير المتكلم (أنا)، وعليه لم تعد الرواية المعاصرة، ومعها الممارسة السردية التي نحن بصدددها، تهتم بإيراد رؤية خاصة للعالم بقدر ما تهتم بإثبات مشروعية وجود الأنا بإزاء الآخر⁽³²⁾.

مهما يكن من أمر، فإن التخييل الذاتي، الذي أبنا الثقل المرجعي لمضامينه، وعن مركزية الآن والحياة الشخصية وهيمنة الذاكرة والذاتية فيه، لا يخرج عن كونه ممارسة إشكالية محورة عن السيرة الذاتية، إشكالية من حيث إخلالها بالعقد الأوتوبيوغرافي الذي حدده لوجون لهذا النوع من الكتابة، ومحورة عنها من حيث التزامها بأهم مكونات السيرة الذاتية المتمثلة في الهوية الإعلامية للشخص، وفي الحرص على الوفاء للحقيقة والواقع ما أمكن الذاكرة نفسها أن تكونه، مع الأخذ في الاعتبار بشتى العوامل النفسية والعصبية والفنية التي تتحكم في صياغة الاسترجاع والتذكر، وفق قوانين الكتابة وآلياتها ومقتضياتها.

هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي سيرة ذاتية ما بعد حدثية كما اقترح دوبروفسكي⁽³³⁾ إذن؟ لقد حدد جملة من الشروط التي ينبغي أن يتوافر عليها النص لكي يصح عليه ذلك الإطلاق، وهي شروط ضيقة ومتطلبة، من الصعب أن تستجيب لها كثير من النصوص المنتسبة إلى التخييل الذاتي في واقع الأمر، باستثناء نصوص دوبروفسكي نفسه. أول تلك الشروط هو ما أطلق عليه اسم الإشارات المرجعية، وتضم الهوية الإعلامية، اسم المؤلف الحقيقي، وأسماء الفاعلين النصيين الحقيقية كذلك، مع الحرص على سرد الحقيقي والواقعي من حياة الكاتب، وعلى البوح المطلق بحقيقة الشخصية الحميمة، مع تقبل ما يجره ذلك من مخاطر. وثاني الشروط هو إثبات السمات الروائية، في الصفحة الأولى من الرواية، في موقع العنوان الثاني يجب أن يثبت التحديد التجنيسي (رواية)، بالإضافة إلى تبني استراتيجية الرواية في السرد وفي بلورة إجراءات التلقي، أما الشرط الأخير فيتعلق بالاشتغال على النص، بالبحث عن الأساليب السردية المبتكرة، وتجنب التكوين الخطي للزمن، عن طريق الانتقاء، التكثيف، التشذير، التداخل وتعدد الطبقات⁽³⁴⁾.

1-4: البعد التخيلي الروائي.

ما يعني هنا هو الشرط الثاني الذي حدده **دوبروفسكي**، والذي يسطر الطابع الروائي في مستويين مهمين في اعتقادنا، مستوى التجنيس الذي يفصح عنه في عتبة النص الأولى، التي يجب أن تحمل الطابع النوعي للرواية من دون الطابع الأوتوبيوغرافي أو التخيل الذاتي الذي ينتمي إليه النص في واقع الأمر، ومستوى استراتيجياً؛ الكتابة وآليات النص التي أكد على وجوب انبثاؤها وفق النمط الروائي المعروف باتساعه لشمول مختلف الأنماط والأنواع والأشكال الكتابية، من الرسالة إلى الشعر، إلى المذكرات الشخصية، إلى الرحلة. نمط قادر على استساغة الروغان، واللعب الأسلوبي، ومختلف الصياغات المتأرجحة بلباقة بين مختلف المستويات والوظائف التي توافرها لعبة الرواية التي جعلت هذا الجنس الأدبي قادراً على القفز اللبق فوق التحديدات الصارمة، بما جعلها نوعاً متجدداً ومنفتحاً على جميع الإضافات التي ما زالت تبدها قرائح الكتاب، في شتى اللغات، وفي شتى بقاع العالم، حتى ليتمكن اعتبار الرواية نمطاً أدبياً استطاع أن يكرس العولمة الأدبية والثقافية في أعلى مستوياتها.

إذا أقررنا بقدرة الآلية الروائية على إمداد التخيل الذاتي بإمكانات لا حصر لها في بلورة مشروعه التخيلي، فإنه لا يمكننا أن نغفل عن العقد المضلل الذي تمارسه عتبة (الرواية) المسجلة في غلاف النص، حيث تهمل البعد الأوتوبيوغرافي الذي عمق حضوره في ممارسة التخيل الذاتي، وتوجه القراءة وجهة أخرى غير تلك التي ينبغي أن تأخذها القراءة المعاصرة الإيجابية بدورها التفاعلي المشارك في بناء العمل الأدبي المعاصر. ولم نجد من جانبنا تفسيراً لهذا المنحى سواء عند **دوبروفسكي** أو **كولونا** أو **جنيت**، وغيرهم من النقاد الذين اشتغلوا على التخيل الذاتي⁽³⁵⁾، ولم نجد تفسيراً للغفلة عن هذه القضية الواقعة في قلب الإشكال الذي يثيره التخيل الذاتي بطموحه إلى التكريس ضمن الخريطة الأجناسية للأدب المعاصر، باستثناء اعتبار الأمر اعتباراً جزئياً وتفصيلاً لا يغير من الطبيعة الجدلية لهذه النصوص، التي قد يكون تجنيسها ضمن نوع الرواية بمنزلة الضرورة التسويقية للمنتوج تحت علامة أدبية متداولة وراسخة بدل المغامرة بعلامة لم تثبت نفسها بعد.

الواقع إنه بقدر ما يبدو التفسير التسويقي الأنف مغرياً ومريحاً، فإن النظريات التي تبلورت طويلاً حول الرواية والسيرة الذاتية تجعلنا نحجم عن الاستقامة إليه باطمئنان، إذ أكد لوجون على الطبيعة التخيلية للسيرة الذاتية نفسها عندما صرح بالقول: "إذا عرفنا معنى الكتابة، فإن فكرة العقد الأوتوبيوغرافي تبدو وهماً، ويا لسوء حظ القارئ الساذج الذي يؤمن به. فإن الكتابة عن الذات هي قدرياً اختلاق للذات."⁽³⁶⁾، ويؤكد أندري موروا بدوره بأن: "السيرة الذاتية، بدل من أن تمكن من معرفة الذات، تدفع بكتابها إلى خيانتها لذاته بطريقة يستحيل تجنبها."⁽³⁷⁾. لا يخفى بأن الشك الذي يورده لوجون بخصوص العقد الأوتوبيوغرافي هو شك ملغم بالدرجة الأولى، لأنه يقوض فكرة العقد القرائي التي يرجع الفضل إلى لوجون نفسه في ابتداعها، ويلغي الحدود الفاصلة بين الأنواع ويعيق جسر القراءة الذي يبسطه العقد بين القارئ والعمل الأدبي، حتى كأن لوجون يمهد لفكرة انفجار الأنواع الأدبية وتشظيها وتداخل الحدود بينها تداخلاً يجعل الغموض سيد الموقف، والقراءة مغامرة في معميات النصوص وسدماها المبهمة.

بالإضافة إلى المنحى التقويضي الذي يمارسه المقبوس السالف، فإنه يعيدنا إلى المربع الأول المتعلق بآليات الذاكرة في الاسترجاع والانتقاء والحذف والتضخيم والتجزيء في عملية كتابة الذات التي تستحيل إلى مجال رحب للخلق والإبداع والإضافة والتحوير والاختلاق والتخييل، محيلة السيرة الذاتية نفسها المعلنة عن نفسها صراحة إلى مجرد ذريعة نفسية للكتابة من حيث هي استسلام مبدئي لغوايات اللغة والخيال. وعليه يصبح التخييل الذاتي، كذلك، هو ما أعلنه جوستاف فلوبير في عبارته الشهيرة: (مدام بوفاري هي أنا)، وما أعلنه أندري مالرو: "ليس حقيقة، وليس كذباً، ولكنه معيش."⁽³⁸⁾، وما ألح إليه أندري جيد: "ليست المذكرات مخلصة للحقيقة إلا جزئياً، مهما كانت الرغبة كبيرة في التزام الحقيقة، الأمر أكثر تعقيداً مما نصح به، ربما نكون أقرب ما نكون من الحقيقة في الرواية."⁽³⁹⁾.

إن الاستحالة التي يمثلها الالتزام بالحقيقة والوفاء للمرجع تجعل التخيل الذاتي ممارسة مراوغة بما تجسد من تناقض بين "الواقع والتخيل، ولا سيما بتميع العقد الأوتويوغرافي".⁽⁴⁰⁾ تمييعاً يتحدى القارئ ويحدد خياراته القرائية، بين التقبل أو الرفض، وبحسب ما تمليه هويتها السردية وخياراتها الجمالية. من أجل ذلك لم يتوان جنيت عن إطلاق صفة التخيل الذاتي على رواية مارسيل بروسست الشهيرة (البحث عن الزمن الضائع)، إذ أكد بأن "الطريقة التي لخص بها بروسست عمله ليست طريقة كاتب نصوص ضمير المتكلم أنا مثل جيل بلاس، ولكننا نعلم، وبروسست يعلم أحسن من غيره، بأن هذا العمل ليس سيرة ذاتية. يجب إذاً استحداث مفهوم وسيط (للبحث عن الزمن الضائع)، وأحسن مفهوم، من دون شك، هو المفهوم الذي أطلقه دوبروفسكي على أعماله الخاصة: تخيل ذاتي".⁽⁴¹⁾

يدفع جنيت، بموقفه السالف من (البحث عن الزمن الضائع)، سواء عن قصد أو عن غير قصد، إلى تكريس الشك المنهجي كقاعدة أولية في مقارنة كثير من النصوص التي اعتبرت نصوصاً روائية مستقرة في جنسها لدهور طويلة، ولم يعد يكفي انطواؤها النوعي تحت جنس الرواية ليجنبها السؤال التفكيكي عن شرعية الانتساب الذي ينبغي أن تسنده مسوغات داخلية من لحمة النص ذاته، فقد تورطت الرواية والتبست مع أجناس قديمة، وأخرى ناجمة، في خضم التداخل النوعي المتشظي تحت نظريات ما بعد الحداثة التي قوضت يقينيات شتى باستثناء يقين الشك والارتباب والمساءلة إن صح القول. ويصبح التصنيف الجديد الذي اقترحه جنيت للبحث عن الزمن الضائع أكثر وجاهة إذا علمنا بأن بروسست قد انتظر وفاة والديه قبل أن ينشر أعماله، كأنه كان يشفق على هؤلاء من الاطلاع على الجانب الأوتويوغرافي المؤكد لروايته تلك، وعلى الحميمية ووجهات النظر الشخصية التي كانت ربما قد تسيء إلى حساسيتهما الأبوية الخاصة، ويزداد الأمر وجاهة إذا علمنا بأن بطل روايته (السجينة La Prisonnière) كان يحمل اسم الكاتب نفسه (مارسيل).⁽⁴²⁾ وعلى هذا الأساس يصبح البحث في مشروعية الانتساب المشار إليها آنفاً أكثر

من مشروع، بحث يمكن التساؤل فيما إذا لم يكن التخييل الذاتي ممارسة قديمة أسبى تصنيفها أو على الأقل لم يمتلك كتابها الشجاعة للاعتراف بمركزية الذات وتجاربها في بناء عوالمها التخيلية.

مهما يكن، فإن الروائيين لم ينكروا استنادهم إلى الخبرة الذاتية وإلى التجربة الشخصية في تأثيث عوالمهم الروائية فيما نعلم، غير أن مدار الأمر في النهاية، هو ما تتيحه النصوص ذاتها من خيانات، إن صح القول، لمساعي التعمية والتغميض والإرباك التي يشوش بها الكتاب حفريات القراءة، وأساليبها البوليسية في اقتفاء آثار الإدانة المؤدية إلى إثبات التهمة. وإذا لم يكن في مستطاع الحفريات القرائية أن تثبت بكيفية ما زيف الوقائع أو صدقها، مهما بدا ذلك ممكناً بعض الحين، مع بعض الروايات خصوصاً، ومع بعض الكتاب تحديداً، فإن مراقبة الهوية الإعلامية للشخص تبدو أقرب منالاً وأيسر سبيلاً، فطالما حمل السارد اسم الكاتب ذاته، والشخصيات أسماءها الحقيقية في الحياة والواقع، أمكن التصريح بأن النص تخييل ذاتي، مهما بدت روائية الأساليب، ومهما نبغ الكاتب في بلورة الأنماط السردية وفي تكثيف طبقات السيرة النصية، ويصح القول نفسه إلا قليلاً على نصوص محسوبة على الرواية في تراكمات الكتابة السردية وفي عالم الأدب عموماً.

ما يثير الانتباه والدهشة معاً، في سياق الجهل بممارسة التخييل الذاتي، التي ألمحنا إلى إمكانية وقوع كتابات قديمة تحتها، بحكم تكوينها طبعاً، هو أنه في سنة 1980م، وبعد ثلاث سنوات من نشر **دوبروفسكي** لنصه (أبناء Fils) الذي يعتبر النص التأسيسي لممارسة السردية التي أطلق عليها توصيف التخييل الذاتي، وجدنا ايف فلوران تصرّح بخصوص رواية جوزلين فرانسوا ("Joue-nous "Espaò")⁽⁴³⁾ بأنها "الرواية الوحيدة التي يحمل فيها السارد علانية اسم المؤلف، ومع ذلك فهي رواية" (44)، مع العلم بأن الأدب الفرنسي حافل بروايات حمل السارد فيها اسم المؤلف حرفياً، ولم يكن في إمكان المقاربات النقدية التي تناولتها أن تحدد فيما إذا كانت أسماء الشخصيات حقيقية أم لا، ونشير هنا إلى رواية الكاتب البولوني ويتولد

كومبرويك (Ferdydurke)⁽⁴⁵⁾ المترجمة إلى الفرنسية والمنشورة سنة 1938، ورواية الثلاثية الألمانية⁽⁴⁶⁾ للويس فرديناند سيلين، ورواية فرانسوا نوريسي أزرق مثل الليل (Bleu comme la nuit)⁽⁴⁷⁾ المنشورة سنة 1958، ورواية أنتوان بلوندين (السيد قديماً أو مدرسة المساء Monsieur Jadis ou l'école du soir)⁽⁴⁸⁾، ورواية Le Têtard لجاك لنزمان⁽⁴⁹⁾ المنشورة سنة 1976، أي بسنة قبل نشر دوبروفسكي لنصه التأسيسي الذي أسلفنا إليه الإشارة.

تبين العناوين السالفة الذكر مدى السهولة التي قابل بها النقد نصوصاً كثيرة تمكنت مبكراً من الخروج عن طوق الموروث الروائي الكلاسيكي إلى فضاء أشد رحابة وأكثر تجريباً. وتبين، من جهة أخرى، عمق المأزق الذي انحدرت إليه القراءة والنقد جميعاً، بإزاء النصوص الروائية المبكرة التي انزلت نحو التخيل الذاتي، وتبنت أدواته، من دون أن تصرح بذلك، لسبب ربما يفسره حرج البدايات واحتشامها أو الإشفاق من الاتهام بالذاتية والرجسية الرخيصة.

1-5: مازقية التلقي.

وضعت نظرية القراءة، كما بلورها روبرت يابوس وآيزر، مجموعة من القواعد التي يمكن اعتبارها بيدهيات، أو مقولات أولية توجه طبيعة العلاقة التي يكونها القارئ مع أي نص من النصوص، منذ لحظة اللقاء الأولى التي تحددها العتبات النصية الظاهرة كفضاء الصفحة الأولى والعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والعقد القرائي المصرح عنه بالانتماء إلى جنس مخصوص من الكتابة، غيرها من المكونات التي تشكل ما يسمى بأفق الانتظار. فقارئ الرواية يتوقع منذ البداية الانخراط في مغامرة نصية تخيلية بالأساس، تنطلق من الخيال وتعود إليه من دون تطلع استثنائي نحو حقائق سوى الحقائق التي يثبتها النص ويتوصل إليها داخل لعبته الخاصة ووفق نظامه الخاص. وقارئ السيرة الذاتية يتوقع التعرف إلى وقائع مجهولة من حياة صاحبها يشترط فيها الصدق والحقيقة بالاستناد إلى العقد المرجعي المبرم بينه وبين النص منذ البداية، ومثل قارئ السيرة وقارئ الرواية، ينطلق قارئ السيرة الروائية الحذر من المزاوجة بين الأدبي والمرجعي، التخيلي والكنائي جميعاً في ترصيص طريقه داخل الشبكة

السردية المعقدة التي جهزه العقد المبرم لمواجهاتها منذ الإعلان التجنيسي في الصفحة الأولى.

وحده التخييل الذاتي لا يقترح أي شكل من أشكال العقد القرائي، باستثناء التوقع (التسويقي) تحت عنوان الرواية الذي يزيد من تغميض الممارسة وتوريط المتلقي في مسألة لا نهاية لها، فبعض النصوص من تلك الممارسة استقبلت كسير ذاتية أو كشذرات من السيرة الذاتية، وبعضها استقبل كنصوص روائية وفيه لتموقعها خصوصاً تلك التي أظهرت براعة كبيرة في تشغيل الأدوات الروائية المعروفة، انطلاقاً من هنا يمكن تمثل المآزق الذي يضع فيه التخييل الذاتي أفق انتظار القارئ بوساطة تكوينه الفصامي الذي يطلب من هذا الأخير مباشرة النص كتخييل وكأوتوبيروغرافيا في الوقت نفسه، وتزداد هوة المآزق غوراً إذا أخذنا في الحسبان استحالة الطمع في التوصل إلى ما يقرب من حدس الحقيقة واستشعارها في ممارسة يتقاسمها تكوينان لا يلتقيان: التخييل والمرجع الواقعي.

بناء على ما سبق، يبدو التخييل الذاتي ممارسة مضللة ومحيرة ومربكة في الوقت نفسه، ليس لأنها تضع القارئ في مواجهة تحديات صعبة، وفي موقع منتهك نقدياً فحسب؛ بل لكونها لم تستطع أن تؤسس لنفسها أفق انتظار خاص، ولا أن ترسي أخلاقيات استقبال قادرة على احتضانه ضمن خريطة الأنواع القادرة. من هنا نستطيع القول بأن أصل الإشكالية المآزقية التي يجد التخييل الذاتي نفسه داخلها، كممارسة سردية جديدة، هي عجزه عن الرقي إلى مصاف الجنس الممتلك لاعتمادات نوعية عامة قادرة على احتواء التفرعات والتشعبات الجزئية التفصيلية ضمن إطار النوع الشامل. هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي إذا ممارسة هامشية؟ أم نبتاً غير شرعي لم يحز اعتراف المؤسسة الأدبية الرسمية؟ لقد صرح تودوروف بأنه يمكن إطلاق توصيف النوع "على أصناف النصوص التي اعتبرت كذلك في سياق التاريخ فقط."⁽⁵⁰⁾ وعليه، هل ينبغي إذا إقصاؤه وإهماله بالكلية، أم ينبغي النظر إليه كنوع منفصل عن السيرة الذاتية ما زال ينمو بعناد وإصرار وفي غفلة من الجميع؟ يجيب فنسنت

كولونا عن التساؤلات السابقة بالنفي المطلق لصفة النوع عن التخيل الذاتي للأسباب التالية: "لم يعترف به القراء، ليس له مكان في المشهد الأدبي، وليس له تجذر تاريخي، ومن ثم، يجب اليأس من كل تصنيف يستمد مفهوم النوع"⁽⁵¹⁾. من الصعب ألا نجد في أنفسنا قليلاً من الاعتراض، وكثيراً من الدهشة بإزاء الجزم (الأكاديمي) الذي يمثله ملفوظ كولونا الذي يتخلى نهائياً عن الحذر العلمي وهو يجزم ذلك الجزم، ويفصل حكمه ذلك التفصيل. لقد علمنا تاريخ الأدب، وتاريخ الأفكار والحياة عموماً، بأن كثيراً مما كان (مضطهداً) في مرحلة من التاريخ، سواء تعلق الأمر بالأدب ومذاهبه واتجاهاته ومناهجه، أو بغيره من الإيديولوجيات والنظريات، قد أمكنه أن يستقر ويتمكن ويجتاز شرعية الوجود، بل وينتصب نوعاً فارقاً يمارس إغراءه وجاذبيته. لقد كان حرياً بالناقد أن يعتبر التخيل الذاتي ممارسة وليدة لم يتحقق لها بعد ما يكفي من تراكم، وحضور كفيل باستدراج القارئ وغوايته، والاستحواذ على ذائقته، ومن ثم الاندماج في المشهد الأدبي الذي أشاد به كولونا واتكأ عليه في حكمه الصارم.

أما التجذر في التاريخ الذي أعجز التخيل الذاتي ودفع به إلى إقصائه، فإنه ليس كل ما نعرف من أنواع أدبية وغير أدبية، مما نقبل عليه، ونستسيغه وربما نهيم به أيما هيام، قد سلف في التاريخ وتجذر حتى انتهى إلينا قديماً جديداً من وراء أحقاب الزمان. نذكر على سبيل المثال حساسية الرواية الجديدة في فرنسا التي أرساها آلان روب غريبه، والتي صدمت الذائقة الأدبية المتمرسية بكلاسيكيات القرن التاسع عشر وسليالاتها التي كرسها أناتول فرانس وأندريه جيد في النصف الأول من القرن الماضي. فلم تتقبل إلا بعد لأي، قبل أن تصبح ممارسة روائية منتشرة في فرنسا وأوروبا والعالم كله، وقبل أن يقبل النقد عليها ليفرز مكوناتها وعواملها المميزة. ولم يكن الأدب العربي طوال تاريخه العريض بمعزل عن المعارك التي تثيرها نوازع التجديد، فقد عرف ذلك قديماً وعرفه حديثاً، وما زال الجدل الذي أثاره الشعر الحر يملأ الأسماع والمكتبات، قبل أن يستقر استقراراً دفع بالشعر العمودي، خصمه العنيد، إلى ظل وقرار عميق.

نريد أن نستمسك هنا بشمولية الرؤية وبقدر عال من النسبية التي تفرضها المعرفة بحتمية التطور والتجديد التي تعتري شؤون الفكر والحياة، خصوصاً في عصر ما بعد الحداثة الذي ينسرب الآن بين أيدينا وتحت أقدامنا بوسائل الاتصال الرهيبة التي شتت اليقينيات القديمة، ونصبت الذات سلطة مركزية في كينونة الأدب الذي تخلق تدريجياً عن رغبته في إصلاح العالم، وانصرف إلى الذات الفردية يعطيها سحره ونبله وأدواته الفنية الفعالة، لتكعب على بحث طويل في أعماقها، عن سرها المغيّب تحت رسوبيات الزمن الحاضر الاستهلاكي المسعور بانسيابيته وإيقاعه المجنون. لم يبق شيء كثير، في واقع الأمر، لم يوفره راهن ما بعد الحداثة ليُجعل من التخييل الذاتي فرس الرهان في مضمار الأدب المعاصر المنذور للذات والذاتية المتسقة مع التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة، حيث الانهيار الكلي للحدود بين الأنواع وحيث يتم استبدال انسجام العمل الأدبي ووحدته "بتشذر شيزوفريني تتعذر عليه معاني الوحدة والانسجام" (52).

من الصعب حقاً ألا نلاحظ انزلاق الممارسة السردية المعاصرة، رواية وتخيلاً ذاتياً وسيرة بكل أنواعها، نحو نرجسية ضيقة جعلت كلود أرنو (53) يؤكد بأننا نعيش عصرًا استثنائياً يمكن أن نطلق عليه عصر (تخييل الأنا l'ego-fiction)، فكاتب السيرة الذاتية، والتخييل الذاتي خاصة، لا يستتكم من التصريح بأنه يعري ذاته الحميمة، ومعها ذوات الآخرين، كما يراها أو كما تصورها له أوهامه، ويدفعه البحث المحموم عن هويته: (من أنا؟) - بفعل غياب أو ضعف اليقينيات الدينية أو الفلسفية وحتى الإيديولوجية - إلى الذاتية الصرف، يقول: "بمساعدة السوسيولوجيا والتحليل النفسي بدأنا نعرف أنفسنا من خلال تفاعلنا مع الآخر، داخل الفضاء المهني أو العاطفي أو الشخصي أكثر مما نعرف أنفسنا بالقياس إلى أجدادنا..... كما أخذت التصورات المتعلقة بالتمية الذاتية حيزاً مهماً في حياتنا مثلها مثل التساؤلات المتعلقة بأسس الذات." (54).

لقد شهد العالم في السنوات الأخيرة انهياراً كلياً لمنظومة القيم الموروثة عن عصر الحداثة، كما شهد تنامي وهيمنة منظومة قيمية أخرى تنتمي إبستمولوجياً إلى ما بعد الحداثة، متشعبة في اتجاهين مختلفين أشد الاختلاف، ففي الوقت الذي بدأ فيه العالم ينزع ظاهرياً نحو الشمولية والعولمة، ووحدة النمط الحياتي والثقافي، كان في العمق يبلور منظومة قيمية موعلة في الذات والذاتية، كالنرجسية، والنزعة الفردية، ونزعة الشك، ومبدأ اللذة، وتشذّر الهوية، وقد أثرت النزعة الأخيرة أكثر من غيرها في التصور المعتاد للأدب وقضاياها؛ وظيفته الاجتماعية خصوصاً، حيث أدت إلى ظهور لون جديد من الكتابة المتجاوزة للقواعد والحدود والقوانين، وقد تمكنت من التعبير عن نزعتها التجاوزية تلك عبر التخيل الذاتي كلون أدبي جديد تمكن من الاستثمار في الجهاز المفاهيمي الذي جاءت به ثورة ما بعد الحداثة، وأن يتكرس كممارسة إشكالية أعادت صياغة جملة من القضايا كالعلاقة القائمة بين الذات والآخر والواقع والتخيل، وغيرها من المفاهيم التي غيبتها الجموح البنيوي لسنوات الخمسينيات والستينيات، وتشريد مؤلف وتجريده من عمله وإبداعه عبر مقولة موت المؤلف، ما جعل هذا الأخير يعلن عن حضوره الطاغي بسلسلة من الكتابات الأوتوبيوغرافية الدافعة بالذات إلى أقصى مداها عبر التخيل الذاتي وغيره من الممارسات المتجاوزة للحدود الأجناسية الضيقة "قصص معيشة، تخيل أو سرود واقعية"⁽⁵⁵⁾.

مهما يكن من أمر، فإن التخيل الذاتي قد انتهى إلى نتيجة لم يكن يتوقعها في بداياته المحتشمة، حيث أصبح رائد الممارسة الروائية المعاصرة التي تخلت عن طموحاتها التجريبية الخالصة من أجل تخيلات بيوغرافية قائمة على محكمات مترددة بين التأكيد وعدم التأكيد، الصحة الزيف، الحقيقة والاختلاق، وترتكن إلى الذات والتجاوز قبل كل اعتبار آخر، الذاتية بالإعلان عن الاغتراف الصريح من التجربة الشخصية وتوسل الذات في شعريتها الحميمية، والتجاوز برشاقة الجنس الروائي القادر على القفز بين الأنواع وفوقها، من دون أن يخسر جوهر العملية التخيلية والسردية المتمثلة في استدراج القارئ والزج به في خضم عوالمها وأفضيتها وفق آلياتها القرائية القائمة على التحليل والتأويل وإعادة البناء.

1-6: التخييل الذاتي في الأدب العربي.

يفرض واقع الأدب العربي ونقده أن يرتب هذا المبحث في هذا الموقع بالذات من القراءة، فقد كف الأدب العربي ومعه النقد، عن الريادة منذ أحقاب متطاولة، فلم يعد بالإمكان توقع العثور على إبداع جذري ضمن هذا اللون من المعرفة الإنسانية إلا في حدود قالب المستورد، والشكل القادم من بعيد، ووفق البناء المعماري الجاهز الذي لا يتبدل جغرافياً، باستقدامه إلى محيط غير محيطه، سوى بالمادة التي تعمّر تجاويفه، وبالألوان المحلية التي تصطبغ بها سقوفه وجدرانها. لقد قدمت الرواية إلى ثقافتنا العربية من عالمها الغربي بفعل المثاقفة التي أسميننا بها تأثر العربية بالثقافة الغربية، وقدم إلينا النقد الحديث، بكل أشكاله، ومدارسه، ومذاهبه، لم يراع فيه سوى قدرته على التتمطط والاستطالة والقدرة على استيعاب الأدب العربي وهمومه الخاصة. لا نقول هذا خطأ من شأن الأدب العربي، ولا من شأن النقد العربي، وإنما تأكيداً على أهم ملمح من ملامح المعرفة الأدبية والنقدية في اللغة العربية، وهي وقوفها على بعد مسافة يسيرة وراء المعرفة الأدبية والنقدية في الغرب، فلا يمكن التأريخ لمذهب أدبي ونقدي في العربية من دون الرجوع إلى أسسها الغربية الخالصة، نفعل ذلك مع الألوان السردية وأنماطها، بالدرجة نفسها التي نفعلها مع الأنشطة النقدية ومدارسها.

من أجل ذلك سعينا في هذه المقالة إلى الاشتغال على التخييل الذاتي في موطنه الفرنسي الأول الذي شهد ميلاده الفني والنقدي معاً، فقد كان **دوبروفسكي** أول من اجترح هذا اللون من الممارسة أواخر السبعينيات من القرن الماضي، وكان القارئ الفرنسي في مستواه الاستهلاكي العادي أو العلمي الأكاديمي أول من انتبه إلى التحديات الموضوعاتية والبنائية التي تطرحها، فاشتغل عليها بدوره في طروحاته ومتونه النقدية التي تعرضنا إلى بعضها في ما تقدم من هذه المقالة، وقد آن لنا أن نتساءل من داخل المعرفة النقدية العربية هذه المرة عما إذا كان التخييل الذاتي قد شق له طريقاً إلى العربية، تحت أي اسم؟ وبأية كيفية؟ وإلى أي حد استطاع أن يثير التساؤلات عن الإشكاليات ذاتها التي أثارها في الفرنسية؟ أم استثار أسئلة خاصة فرضتها عليه سياقات العربية اللغوية والثقافية وحتى الأخلاقية؟

المؤكد أن الكاتب العربي مثله مثل الثقافة التي ينتمي إليها ليس معزولاً عن التغيرات التي تعتري العالم وثقافته وهمومه وقضاياه، ولا سيما والعالم يعيش لحظة تاريخية كونية لم يعيشها طوال تاريخه الممتد إلى آلاف السنين من تقارب واتصال واشتراك في المصير الكوني الذي عبرت عنه العولة أحسن تعبير في هذا الشق المصيري المشترك على الأقل، الأمر الذي جعل الكاتب العربي يستشعر الهزات الكونية نفسها التي يستشعرها الكاتب الغربي، ويستشعر الرغبة نفسها في البحث عن أدوات تعبيرية جديدة تناسب التغيرات الجوهرية التي أصابت العالم والإنسان والحياة معاً.

لقد وجد الكاتب العربي نفسه ملزماً بمراجعة الكثير من المسلمات القديمة ولا سيما أولئك الكتاب التقدميين الذين كانوا يحتلون صدارة المشهد الأدبي والنقدي في ستينيات وسبعينيات القرن المنصرم، فقد خلخل انهيار المعسكر الاشتراكي وسقوط جدار برلين كثيراً القناعات الإيديولوجية التي ألزمتهم بالبحث عن قنوات تعبيرية وعن بدائل إيديولوجية جديدة، فاتجه بعضهم إلى استثمار الموروث التاريخي بحثاً عن أصالة موضوعاتية ممكنة، واكتفى البعض بنقل الواقع المعيش نقلاً فجاً لا يعكس أية رغبة إبداعية حقه، بينما انهمك البعض الآخر في إحلال قطيعة جذرية مع كل ما يمت إلى الرغبة في تمثيل الواقع بصله، على غرار الرواية الواقعية كما عرفت الرواية العربية إبان المد الواقعي، والسيرة الذاتية التي مارسها كتاب قلائل جنحوا فيها إلى الالتزام الأخلاقي الصارم بالواقع والنزاهة والصدق.

لقد كانت الفئة الأخيرة من الكتاب، يسندهم جيل من الكتاب الشباب الذين ينتمون زمنياً إلى التسعينيات من القرن الماضي وإلى الفترة الحالية من القرن الواحد والعشرين، هي الفئة الأكثر تأثراً بنوازع ما بعد الحداثة، تنطلق أدبياً من مفهوم اللانعكاس إن صح القول، بمعنى آخر، انقضاء الرغبة في تمثيل الواقع أو نقله أو إصلاحه، ف وقعت في قلب القلق النوعي المميز للرواية المعاصرة، من غياب البطل، تشذّر الهوية، تحويل الحياة تخييل، الشك، القلق والتردد، الأنا العاري من كل إحالة مرجعية، تحطيم الحدود المائزة بين الأجناس الأدبية، البوح، الاستبطان والتعري السيكلوجي، وهي المقومات نفسها التي تميز

التخييل الذاتي التي أسلفنا شرحها، غير أن النقد العربي، على الرغم من وجود مختلف التظاهرات الشكلية في النصوص الأدبية، لم يطلق عليها توصيف التخييل الذاتي، لمجموعة من الأسباب، أولها هو أن هذه النصوص جاءت مصنفة تحت التجنيس الروائي، وثانيها ربما هو أن التخييل الذاتي ما زال لم يقتحم المتن النقدي العربي بعد، وثالثها هو أن الكاتب العربي، بالنظر إلى الخصوصية الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه، ما زال غير قادر على تحمل تبعات البوح عن الذات، وممارسة لعبة التعري حتى وإن كان تعرياً فنياً متخفياً تحت جملة من الستر المحيلة من دون ثبوت التهم.

بيد أنه، وعلى الرغم من جميع المحذورات، ومن مختلف الأعداء المسوغة لإحجام الكاتب العربي عن المغامرة بممارسة التخييل الذاتي، على الرغم مما عرف عن هذا الأخير من يقظة لما يعتري المشهد الثقافي والأدبي في العالم العربي على وجه الخصوص، ومن مساعي تحديثية لا شك فيها، ورغبة أكيدة في إضافة إسهامه الشخصي ومن ثم إسهام الثقافة العربية في المشهد الثقافي الكوني بصفة عامة، من أجل ذلك أمكن تسجيل التصريح الأول عن الكتابة في هذا الجنس الجديد في المغرب الأقصى، عند محمد برادة تلميحاً في نصه (مثل صيف لن يتكرر) الصادر سنة 1996 وعبد القادر الشاوي بنصه (من قال أنا؟) الصادر سنة 2006 تحت توصيف: تخييل ذاتي. أما في الجزائر فإننا نجد واسيني الأعرج أكثر الكتاب العرب قرباً من حدود التخييل الذاتي، سواء بنصوصه التي نحا فيها منحى روائياً خالصاً⁽⁵⁶⁾، بتشويش الهوية الإعلامية للراوي والشخص، بما يجعل تجريدها من صفتها الروائية أمراً تعسفياً بالغا، أو ببعض النصوص، الأخيرة منها خصوصاً⁽⁵⁷⁾، التي تقع بقوة خياراتها الفنية ضمن دائرة التخييل الذاتي، حتى وإن استكف الكاتب من تصنيفها ضمن التخييل الذاتي كما فعل عبد القادر الشاوي الذي يبقى الكاتب العربي الوحيد الذي نحا ذلك المنحى في حدود علمنا.

هوامش

1. نشير هنا إلى تأكيد تودوروف على أن مسألة الأجناس تعد "من المشاكل الأولى للبوطيقا منذ القدم حتى الآن، فتحديد الأجناس وتعدادها ورصد العلائق المشتركة بينها لم يتوقف عن فتح باب الجدل وتعتبر هذه المسألة حالياً متصلة بشكل عام بالنماذجية Typologie البنيوية للخطابات، حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية." ينظر:

T.TODOROV et D.DUCROT : Dictionnaire encyclopidique des sciences du langage, Ed : Seuil, Paris, 1972, P : 193.

2. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, Thèse inédite dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989

3. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991

4. من طرائف الوقائع التي ارتبطت بجنس التخيل الذاتي، مع ورد في جريدة Le Monde الفرنسية الصادرة بتاريخ 05.03.2003. في مقال كتبه ميشال كونتا تحت عنوان "التخيل الذاتي، جنس خلافي" عرض فيه القضية التي رفعها، أمام المحاكم الفرنسية، زوج الكاتبة كاميل لورنس إثر صدور روايتها "الحب رواية L'amour roman" يطالب فيها بمنع نشر الكتاب بدعوى أنه يكشف حياته الحميمة، معتبراً أن الرواية قد تجاوزت حدود المسموح به. يتساءل كاتب المقال، بعد ذلك، عن الحد الذي يمكن أن ينتهي إليه الكاتب في عرض حياته الخاصة وحياته معارفه. وهكذا يتكشف جنس التخيل الذاتي عن تماسه، ليس مع الأخلاق فحسب، بل مع القانون كذلك.

5. Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977.

6. Lettre du 17 octobre 1977, citée par P. Lejeune dans le chapitre « autobiographie, roman et nom propre » in Moi aussi, Seuil, coll. « poétique » 1980.

7. Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

8. Serge Doubrovsky, le Livre brisé, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

9. Cité par Alain Girard dans *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 520.

10. أريد أن أشير هنا إلى ما لاحظته خلال قراءتي لكتاب دوبروفسكي (متروك للحكاية) من ولع رهيب باللغة ومفرداتها، وجري لاهث وراء السجع والجناس والطباق وغيرها من صور البديع التي تجعل القراءة عناء مستمراً، والأسلوب سلسلة مفككة التقاطيع شديدة المعاضلة. لم يخل الأمر عبث الأمر وأنا أتذكر بقراءتي في كتاب باللغة الفرنسية حقبة من تاريخ الأدب العربي في عصر الضعف، عندما كان مناط أمره وغاية أربه التلاعب بالألفاظ وبمحسنات البديع. ينظر: Serge Doubrovsky : Laissé pour conte, Ed :Grasset &Fasquelle, Paris 1999.
- 11.Madeleine Ouellette-Michalska, autofiction et dévoilement de soi, Montréal, XYZ Editeur.
12. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 13.Daniel Madelénat,"La biographie en 1987", in Le Désir biographique, Colloque de Nanterre,1988,dir. Lejeune, n°16 des Cahiers de sémiotique textuelle,Paris,Publidix,1989, p.18.
14. Thèse de Vincent Colonna sous la direction de Gérard Genette « L'Autofiction,essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », Paris EHESS,1989.
15. نقصد بالهوية الإعلامية اتحاد أسماء كل من السارد/الرواي، الكاتب الحقيقي/المؤلف، والبطل. هو ترجمتنا للمفهوم الفرنسي. L'identité onomastique
- 16.Jacques Lecarme, " l'autofiction : un mauvais genre ?" in Autofictions & Cie (Colloque de Nanterre, 1992,dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune),RITM, n°6, p.242.
17. Gérard Genette, Fiction et diction, Paris,Seuil,coll."Poétique"1991, p. 87.
18. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- . Annie Ernaux, " Vers un je transpersonnel ", in Autofictions & Cie, مرجع سابق، ص:219.
20. لقد سبق لجورج ساند أن عاقبت جان جاك روسو على جعله مدام دو وارنس تعترف بدورها ضمن اعترافاته الشخصية الشهيرة، ينظر:
- George Sand reproche à Rousseau " d'avoir confessé madame de Warens en même temps que lui ", Histoire de ma vie, Paris, Calmann-Lévy, t. 13, p. 11 .
21. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, op. cit.p.390.
22. Serge Doubrovsky, " textes en main " in Autofictions & Cie, مرجع سابق ص:212.
23. Alain Robbe - Grillet, Le Miroir qui revient, Paris, Minuit, 1985p.146.
24. Manet van Montfrans," vers une issue de l'impasse postmoderne: à propos de Robbe-Grillet "in Littérature et postmodernité,études réunies par A.Kibédi Varga,Crin, n° 14,1986, p.82
25. سنعتقد مبحثا خاصا ضمن هذه المقالة لقراءة الدور الذي لعبته مقولات ما بعد الحداثة في إيجاد التخيل الذاتي كممارسة سردية مكرسة لتلك المقولات.
- 26.Gérard de Nerval, Les Illuminés, in Oeuvres, Classiques Garnier,1966,p.29.
27. Samuel Beckett, Molloy, Paris,10/18, 1963, p.40.
- .Danielle Deltel" Colette: l'autobiographie prospective" in 28 Autofictions & Cie, مرجع سابق، ص:126
- 29.A.Henry" Table ronde dirigée par Charles Grivel" in Autobiographie et biographie,éd. Mireille Calle-Gruber,Arnold Rothe, colloque franco- allemand, Heidelberg, 25-27 mai 1988, Nizet, p. 220.
- 30.Philippe Lejeune"Autofictions & Cie.Pièce en cinq actes"in Autofictions & Cie
- مرجع سابق، ص:08.

31. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale 1, « tel » Gallimard, 1966. « De la subjectivité dans le langage » P.258 .
32. Revue « Les moments littéraires » n°13, 1er semestre 2005.
33. S. Doubrovsky, L'Après-vivre, 1994, p. 302.
34. لا يذكر دوبروفسكي من الكتاب الذين تستجيب كتاباتهم لهذه الشروط، ولا سيما الشرط الأخير، سوى: سيلين و كريستين أجنو.
35. سوف نلاحظ في المبحث القادم بأن بعض الكتاب المغاربة قد أثروا تجنيس أعمالهم بعنوان (تخييل ذاتي).
36. Philippe Lejeune: "Nouveau Roman et retour à l'autobiographie" in l'Auteur et le manuscrit, dir. Michel Contat, Paris, PUF, coll. "Perspectives Critiques " 1991 , p. 58.
37. André Maurois, Aspects de la biographie, Paris, Au sans pareil, 1928. Citation rapportée par Marie - Claire Grassi, " Rousseau, Amiel et la connaissance de soi" in Autobiographie et fiction romanesque, Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229.
38. André Malraux, la Condition humaine, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1990, p.
39. André Gide, Si le grain ne meurt, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1991, p. 280.
40. Jean-Michel Adam "Mémoire et fiction dans Remise de peine de Modiano" in Autofictions & Cie, op. cit. p. 56.
41. Gérard Genette, Palimpsestes, (1982), Paris, Seuil, collection " Points " 1992 , pp. 357-358.
42. Marcel Proust, La Prisonnière (1923), Paris, Gallimard, coll. " Folio ", 1977.
43. Jocelyne François, Joue-nous " Espaòà ", Paris, Gallimard, coll. " Folio ", 1982.
44. Yves Florenne, Le Monde, le 21 / 11 / 1980 .
45. Witold Gombrowicz, Ferdydurke, trad. du polonais par Georges Sédar, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
46. Louis Ferdinand Céline, D'un château à l'autre ; Nord ; Rigodon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 986 .

47. François Nourissier, Bleu comme la nuit, Paris, Librairie générale française, coll. " Le Livre de poche " 1983.
48. Antoine Blondin, Monsieur Jadis ou l'école du soir, Paris, Rombaldi, coll. " Bibliothèque du temps présent ", 1973.
49. Jacques Lanzmann, Le Têtard, Paris, Club français du livre, coll. " Le Grand livre du mois ", 1976.
50. Tzvetan Todorov, Les Genres du discours, Paris, Seuil, collection " Poétique ", 1978, p.49.
51. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature. thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, p. 502.
52. Daniel Madelénat, "La biographie en 1987", in Le Désir biographique, Colloque de Nanterre, 1988, dir. Lejeune, n°16 des Cahiers de sémiotique textuelle, Paris, Publidix, 1989, p.18.
53. Qui dit je en nous ? Grasset, 2007.

54. ينظر المرجع نفسه، ص:33.

55. « Poétique » septembre 2007, n°151.

56. — ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، ص:23، منشورات الفضاء الحر، سنة/2001، ط/1، الجزائر.

- طوق الياسمين (رسائل في الشوق والصبابة والحنين)، المركز الثقافي العربي، المغرب - لبنان، ط/1، سنة/2004.

57. — أنثى السراب (سكريبتيوريوم)، مجلة دبي الثقافية، ط/1، دار الصدى/عدد29. أكتوبر/2009.

الترجمة الشفوية الأنواع والأساليب:

الترجمة التتابعية نموذجاً

موراد دموكي*

كلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء أقل، كان أشد على المترجم.

(الجاحظ، في كتاب الحيوان)

تقديم:

تكتسي الترجمة بشقيها التحريري والشفوي أهمية خاصة في العصر الحاضر، باعتبار أن الترجمة ضرورة حتمية للنمو المجتمعي بمختلف مناحيه، ومعطى حضاري، ووسيط لنقل المعارف والآداب والعلوم المختلفة إلى شتى اللغات. إن الترجمة عملية لا غنى عنها، كونها المحرك الأساس للتفاعل بين الحضارات والجسر الذي يربط بين الأمم والشعوب، كما تُعد ضرورة قصوى للتطور والنمو وتبادل الأفكار والإنجازات. وفي السنوات الأخيرة انصب اهتمام كبير على قضية الترجمة ونشطت الدعوة لعودتها إلى سابق نهضتها وازدهارها، لما لمسَه المشتغلون بالعلم والأدب والثقافة من أزمة حادة تخنق هذا الرافد الحيوي من روافد المعرفة الإنسانية الذي طالما أدى دوراً محورياً في نشر العلم وإعلاء منارته

* طالب باحث بمركز دراسات الدكتوراه "الإنسان - المجتمع - التربية" جامعة محمد الخامس - السوسي - المغرب

بما يتيح من اتصال بين مخلف الثقافات والتفاعل بينها وتجسير الهوة الفاصلة بينها. ولا شك أن الإنسان منذ العصور الغابرة، انتقل من مكان إلى آخر من أجل التجارة أو طلب العلم أو البحث عن أراض جديدة أو السيطرة عليها، وبذلك كانت الحاجة ماسة إلى وجود الترجمان ليتوسط بينه وبين الآخرين لتيسير التواصل والإفهام وإلغاء الحواجز اللغوية التي تحول من دون ذلك.

بعد أن أصبح العالم قرية صغيرة، ازداد استخدام الترجمة الشفوية باعتبارها وسيلة جوهريّة للتواصل بين الجماعات الناطقة بلغات مختلفة⁽¹⁾. فقد كثرت اللقاءات الدولية من اجتماعات وندوات ومجالس ومؤتمرات، يجتمع فيها أهل الاختصاص من شتى بلدان العالم وشعوبه، لا يفصل بينهم سوى حاجز اللغة الذي يمنعه من التخاطب والتحاور، فيلتجئون إلى الترجمان لإلغاء هذا الحاجز حتى تتم عملية التواصل.

إن الحديث عن الترجمة الشفوية يحيلنا إلى نوعين من الترجمة متلازمين في كثير من الأحيان، ولكنهما مختلفان عملياً وهما ما يعرف بالترجمة التتابعية والترجمة الفورية المتزامنة، إضافة إلى الترجمة المنظورة والهمسية...

لقد ظهرت أهمية المترجم الشفوي (الترجمان) عندما نبئت الصلات الأولى بين المجموعات البشرية التي تتحدث بلغات مختلفة، حيث تعد من أشق المهن في العالم، ومرد ذلك إلى التوتر والضغط النفسي والذهني اللذين يتعرض لهما الترجمان أثناء ممارسة عمله.

وفي هذا الإطار، تهدف هذه المقالة إلى تسليط الضوء على الترجمة الشفوية بمختلف أنواعها وتبيان طرق وأساليب كل نوع على حدة، مع التركيز على تقنية تدوين رؤوس الأقلام في الترجمة التتابعية. وسنحاول من خلال هذه المقالة الإجابة عن التساؤلات المركزية التالية: ما هي الأدوار الحيوية والفعالة التي لعبها الترجمة عبر التاريخ؟ ما هو الفرق بين الترجمة التحريرية والترجمة

⁽¹⁾ ستيلنك ميشو، دليل مترجم المؤتمرات. ترجمة، سمير عبد الرحيم الجليبي. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1981. (ص) 5.

الشفوية التي غالبا ما يخلط الناس بينهما؟ وما هي أنواع الترجمة الشفوية؟ وما هي أهمية تقنية تدوين رؤوس الأقلام في الترجمة التتابعية؟

1- نبذة تاريخية عن الترجمة الشفوية :

لقد ظهرت أهمية المترجم الشفوي منذ القدم ، كنتيجة طبيعية للتأسيس للوضع التواصل بين المجموعات البشرية التي تتحدث بلغات مختلفة ، وهي أيضا من أروع المهن لأن هدفها هو التقريب بين الناس وتمكينهم من فهم الواحد للآخر بشكل أفضل ، وبإلغاء حاجز اللغة الذي يفصل بينهم ، حيث يساعدهم المترجم على معرفة أفكارهم مباشرة ، وبذلك يقوم بمهمة الوسيط ويمكنهم من تحقيق التبادل الفكري.

ومنذ فجر الإسلام كان رسول الله صلى الله عليه وسلم ، يرسل الرسل إلى الدول المجاورة لدعوتها للإسلام ، إذ يستشف من قوله صلى الله عليه وسلم " من تعلم لغة قوم ، آمن شرهم " ، أنه كان ينصح أصحابه بتعلم اللغات الأجنبية ، لما في ذلك من تمكين للدعاة لمخاطبة المجتمعات الأعجمية بلغاتها ، وبعد فتح القسطنطينية سنة 1453م ، أضحت الحاجة ماسة إلى استخدام ترجمة في الميدان الدبلوماسي⁽¹⁾.

وأشار المحامي الفرنسي Pierre du Bois إلى الدور الفعال والحيوي للترجمة بقوله " إن أحسن طريقة لتسهيل التفاهم المتبادل بين المسيحيين هو استخدام عدد من المترجمين الحكماء المخلصين ، الذين يتحدثون بلغة كلا الجانبين ، والذين يستطيعون أن يفسروا لأحد الطرفين ما يرغب الطرف الآخر في إيصاله ".

وقام كريستوفر كولومبس الذي سعى لكسب ثقة سكان العالم الجديد بإرسال الهنود وخاصة منهم الشباب إلى إسبانيا ليتعلموا اللغة الإسبانية⁽²⁾ ، وفي

(1) Pochhacker, Franz. (2004) *Introducing interpreting studies*. London: Routledge, P. 28

(2) Phelan, Mary. (2001), *the interpreter's resource*. Australia: library of congress cataloguing in publication Data p. 1

الرسالة نفسها التي بعث بها كولومبس إلى الملوك الكاثوليكين أوصى ببذل "عناية خاصة بأولئك الهنود، سكان البلاد الأصليين أكثر من العبيد الآخرين"، لكي يتمموا التدريب حول الترجمة الشفوية في أحسن الظروف.

وبوسع المرء أن يورد أمثلة كثيرة أخرى مختلفة من التاريخ للبرهنة على أن الترجمة الشفوية اعتبرت ضرورة ماسة في كل العصور.

والجدير بالذكر أن مترجمي المؤتمرات الدوليين الكبار، منذ عام 1918، لم يكونوا مترجمين دائمين استخدموا كموظفين، بل مستقلين مارسوا إلى جانب الترجمة في المؤتمرات أعمالاً فكرية كالتدريس في الجامعات والدبلوماسية أو الأعمال الخاصة.

هكذا فإن أول مترجم مؤتمرات دولي في مؤتمر العلم في باريس كان بول مانتو، المؤرخ والأستاذ في جامعة لندن و أنطوان فيلمان العالم اللغوي، ومؤسس كلية المترجمين الشفويين في جامعة جنيف، و جان هيربرت، الذي ألف دليلاً عن ترجمة المؤتمرات موجهاً للطلبة وتراجمة المؤتمرات⁽¹⁾، حيث وضع القواعد اللغوية والمبادئ التي تحكم هذا الفن الصعب، الأمر الذي لا يمكن اكتساب أسلوبه بغير التدريب المتواصل، والذي لا يمكن إتقانه إلا بعد تدريب طويل. وقد أشارت ماريان لوديرير في كتابها المعنون ب: " الترجمة الفورية المتزامنة التجربة والنظرية"، "La traduction simultanée: expérience et théorie"، إلى أن الترجمة المتزامنة ليست بالشيء الجديد حيث حوالي سنة 1926 و 1927، توصل رجل أعمال يدعى إدوارد فيلين ومهندس كهرباء كوردن نينلاي، ورئيس شركة IBM طوماس واطسون، إلى اختراع تجهيزات خاصة بالترجمة الفورية المتزامنة⁽²⁾.

(1) Pochhacker, Franz. (2004) *Introducing interpreting studies*. London: Routledge, P. 32

(2) Lederer, Marianne. (1981) *La traduction simultanée: Expérience et théorie*. Préface de Danica Seleskovitch. Paris: Lettres modernes « paris », p. 17

ولقد ظهرت ترجمة المؤتمرات لأول مرة كمهنة في أوروبا في نهاية الحرب العالمية الأولى، عندما فقدت اللغة الفرنسية امتيازها، باعتبارها اللغة الوحيدة المستعملة في المفاوضات الدبلوماسية⁽¹⁾.

II. التباين بين الترجمة الشفوية والتحريرية:

غالباً ما يخلط الناس بين الترجمة التحريرية، والترجمة الشفوية، ويعتقدون أنه لا توجد اختلافات بين أسلوب عمل المترجم، وأسلوب عمل المترجمان. تتم الترجمة التُطْقِيّة *Interprétation* شفويا وآنيا في حين أن الترجمة التحريرية *Traduction* تتم كتابيا وببسر. وهذا يوحي في الواقع بان طبيعة هذين النشاطين مختلفة تماماً.

إن وظيفتي المترجم والمترجمان وظيفتان مختلفتان ومتكاملتان في الوقت نفسه. فكلمة ترجمان تقابل *Interprète* الفرنسية، و *Interpreter* الإنجليزية، وكلمة مترجم تقابل *Traducteur* الفرنسية، و *Translator* الإنجليزية، ومن أجل توضيح الفرق بين الترجمة التحريرية والترجمة الشفوية، يجب أولاً تقديم تعريف بسيط لكلا العمليتين:

الترجمة التحريرية هي نقل نص مكتوب من لغة إلى أخرى، أما الترجمة الشفوية فيراد بها نقل الكلام شفويّاً من لغة إلى أخرى في وقت قصير من دون تحضير مسبق⁽²⁾. علاوة على ذلك، فالترجمة التحريرية هي عملية خارج حدود الزمن الحقيقي، حيث يتوفر المترجم على وقت كاف لمعالجة النص الأصلي. وعلى النقيض من ذلك، فالمترجم الشفوي عليه أن يستجيب فوراً للخطاب الذي يستمع إليه بصورة أسرع من 20 مرة من المترجم التحريري، أي 150 كلمة بالدقيقة، و 9000 كلمة في الساعة الواحدة⁽³⁾.

(1) Phelan, Mary. (2001) *The Interpreter's resource*. Australia: Library of congress cataloguing in publication Data, p. 2.

(2) Beatriz, Sandra.(2007) *Community Interpreting*. New York: Palgrave Macmillan. P. 8

(3) Seleskovitch, D, et Marianne Lederer. *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. Paris: Didier érudition, 1981 ; 2001.

بينما للمترجم التحريري متسع كاف من الوقت للبحث عن الكلمات في القواميس والمعاجم، وأيضاً التفكير في البدائل قبل اختيار أكثر الألفاظ ملائمة، فإن المترجم الفوري مطالب بترجمة نص الخطاب الشفوي آنياً من دون إمكانية استشارة مراجع أو قواميس أو القيام بتصويب معنى الخطاب الشفوي كما هو الحال بالنسبة للمترجم التحريري⁽¹⁾.

إن النص المكتوب يعرض فكراً في شكل نهائي وخال من الأمور غير المجدية، في حين أن الترجمة الشفوية تمسك بفكر في طور التبلور مرتدياً كلمات لم تختربغانية، هذه الكلمات "المتلاشية لا أهمية لها من حيث صورتها في حين قيمتها المعنوية حاسمة"⁽²⁾. ويكمن الفرق الأساسي بين الترجمة التحريرية والترجمة الشفوية في ميكانيكيات الأداء.

تنطبق هذه الاختلافات على المترجم التحريري والمترجم الشفوي، ولكنها لا تأخذ بنظر الاعتبار الترجمة التتابعية، حيث يدون المترجمان ملاحظات أثناء إلقاء الخطاب ولا يبدأ بالترجمة إلا بعد انتهاء الخطيب من حديثه. ومن الناحية التاريخية، يمكننا القول إن المترجمين سابق على المترجم، أي إن فعل الكلام قد سبق فعل الكتابة.

أما من حيث الإجرائية فنقول إن الترجمة الفورية تختلف عن الترجمة التحريرية، ليس فقط لكون الأولى شفوية، والثانية كتابية، ولكن لكون كل منهما تحتكم إلى منطق يختلف عن منطق الأخرى. ويرى أصحاب النظرية التأويلية المبنية على تحليل عملية الترجمة الشفوية والتي تتبناها مدرسة باريس أساساً أن "الترجمة الشفوية تخضع لمنطق المدلول، عكس الترجمة التحريرية التي تتبني على منطق الدال حيث يمكن أن نقرأها أو نعيد قراءتها"⁽³⁾.

(1) ماريان لودورير و دانيكا سيليسكوفيتش. التأويل سيلا للترجمة، ترجمة فايزة القاسم، مراجعة حسن حمزة. الطبعة الأولى ببيروت مايو 2009. (ص. 110).

(2) Seleskovitch, Danica (1969): L'interprète dans les conférences internationales. Paris : Didier érudition , p.26

(3) Seleskovitch, D et Lederer, M (2001): *Interpréter pour traduire*. Paris: Didier érudition, p. 84

ومن هنا يتبين أن هذه النظرية تتيح التغلغل في كنه النص بتجاوز القشرة اللغوية، لأن هذا النوع من الترجمة لا علاقة له بالكتابة بمعناها الملموس والمحسوس، إذ هو قائم على المشاهدة. بالإضافة إلى ذلك، نستشف أن هذه النظرية تدعو إلى التصرف، ولا مجال فيها للحرفية مثلما هو الشأن في الترجمة التحريرية التي كثيراً ما يستسهل فيها المترجم الحرفية لأن الجهد فيها أقل وأهون والتركيز أخف ومجال الوقت أفسح.

III. أنواع الترجمة الشفوية؛

الترجمة الشفوية هي عملية تواصل بين طرفين يتحدثان لغتين مختلفتين ولا يعرف الواحد منهما عادة لغة الآخر، وتتم عن طريق ترجمان ينقل الكلام المنطوق بينهما ويكون ذلك إما باتجاهين أو باتجاه واحد حسب نمط الأداء المطلوب.

تمثل الترجمة الشفوية صراعاً ذا أبعاد لغوية وثقافية، لذا فهي تحتاج إلى صفاء الذهن وراحة الجسد ولهذه الأمور متطلبات مثل أخذ قسط كافٍ من الراحة وتقادي الإجهاد الذهني والبدني.

إن جميع أنواع الترجمة الشفوية تقوم على المبادئ الأساسية ذاتها، ألا وهي استيعاب مضمون الرسالة ثم تحليلها ذهنياً إلى أفكار ثم نقلها إلى اللغة الهدف، لكن ثمة اختلافات بسيطة بينها فيما يتعلق بالآلية المتبعة عند نقل الخطاب، وبذلك تُقسّم الترجمة الشفوية على عدة أنواع نذكر منها:

1. الترجمة المنظورة Sight Interpreting؛

يعرف كل من أورتاردو ألبير وخمينيث إيبارس Jiminéz & Hurtardo هذا النوع من الترجمة بأنه " صياغة شفوية للنص الأصل بلغة الهدف، حيث يكون المستفيد من الترجمة مستمعاً مشاركاً في العملية التواصلية مع المترجم"⁽¹⁾. والمنظورة ترجمة شفوية لنص مكتوب حال الإطلاع عليه ومن دون سابق تحضير.

⁽¹⁾ Jiminéz, Ivars & Hurtardo, Albir (2003). *Variedades de traducción a la vista, Definición y clasificación* : Trans, 7. P.48

وتستخدم في اللقاءات متعددة اللغات⁽¹⁾، حينما يتلقى المشتركون في عملية تواصل ما، اجتماع أو لقاء أو مؤتمر، نصاً مكتوباً بلغة لا يعرفونها، كأن يتلقوا تقريراً أو بياناً أو رسالة أو مستنداً... الخ مكتوبة بلغة أخرى ويلزمهم الإطلاع على مضمونها في الحين واللحظة. عند ذلك يطلب من المترجم عادة أن "يقرأ" على المجتمعين أو "يشرح" لهم النص باللغة الأخرى.

والمنظورة نوعان: الترجمة من نظرة، وهي ما يسمى بالفرنسية Traduction à vue، والترجمة بالنظر Traduction à l'oeil. فالترجمة من نظرة هي حين يتلقى المترجم النص بلغة المصدر ويأخذ برهة ليقرأه قراءة سريعة خاطفة فينقله على الفور بلغة الهدف. هذا النوع يماثل الترجمة التتابعية، غير أن النص المصدر هنا لا يستمع إليه المترجم كما في التتابعية، وإنما يقرؤه قراءة سريعة. أما الترجمة بالنظر هي حين يحال النص المكتوب بلغة المصدر إلى المترجم الذي يتعين عليه قراءته لأول مرة وينقله في الوقت ذاته بلغة الهدف، ولذلك فهي مثل الترجمة الفورية المتزامنة مع اختلاف أن النص المصدر فيها مكتوب ويظل أمام أعين المترجم. وعليه فإن الترجمة المنظورة تتميز بالسمات الآتية:

- أن النص المصدر مكتوب.
- أن النص الهدف شفوي.
- وأن عملية الترجمة تتم في الحين واللحظة، أي فور تلقي النص المراد ترجمته.

2. الترجمة التتابعية: Consecutive Interpreting

تعني ترجمة النصوص تتبعياً ونقل الخطاب "المسموع" باللغة المصدر (SL) إلى اللغة الهدف (TL) شفهاً بعد سماعه، ويكون من المتاح للمترجم أن يعقب الخطيب أو يتبعه في ترجمة كل جملة أو فقرة، ولذلك يُسمى هذا النمط من

⁽¹⁾ برندان أو مانجين وأمبارو إيفارس (1996) تعليم الترجمات الشفوية في تعليم الترجمة، عبد الله أجبيلو وعلي منوني (1424هـ)، الرياض، جامعة الملك سعود، (ص) 287.

الترجمة بالترجمة "المتتابعة". وتتم بأن يجلس المترجم بالقرب من الخطيب ويدون الأفكار الأساسية والملاحظات الضرورية ليستند إليها فيما بعد في ترجمة الرسالة⁽¹⁾، وذلك خلال وقفات وفواصل زمنية يسكت فيها الخطيب ليتيح للمترجم نقل ما سمعه إلى لغة الحضور ومن ثم يستأنف حديثه، وهكذا إلى أن يفرغ من خطابه، ومن مزايا الترجمة المتتابعة توفير الوقت الكافي للترجمان ليستخلص الفكرة الأساسية وانتقاء الملاحظات للتدوين، لذا يكثر استخدام هذا النوع من الترجمة في المؤتمرات والمحافل التي تتطلب الدقة في النقل.

3. الترجمة الفورية المتزامنة: Simultaneous Interpreting

الترجمة الفورية هي نقل خطاب من لغة إلى أخرى وذلك مباشرة في أثناء إلقائه؛ ويكون المترجم في هذه الحالة معزولاً في "حجيرة" ويستمع إلى الخطاب من خلال سماعات (Headphones) وينقلها إلى لغة ثانية مباشرة إلى الحاضرين المتصلين به بواسطة أجهزة استماع في القاعة ويراعى في هذا النوع من الترجمة السرعة ودقة المتابعة. وعليه، فدور المترجم الفوري دور فعال إذ عليه أن يحلل الخطاب الأصلي لغوياً أثناء وصوله قبل أن يصبه في قالب يناسبه في اللغة الهدف حيث أن هذه العملية تقتضي منه التنفيذ الآني لعمليات استيعاب النص سمعياً ومن ثم صياغته شفويا.

وعلى هذا الأساس تختلف الترجمة الفورية عن كل أنواع الترجمة التحريرية من حيث الحضور المادي لكافة أطراف التفاعل اللغوي/الثقافي⁽²⁾، المرسل أي صاحب الخطاب والمرسل إليه (المستمعون) القناة (المترجم) كما يتسم الموقف هذا بحركية وتعددية الأدوار التي تلعبها الأطراف الثلاثة. إذا كان المرسل في مؤتمر دولي يلقي الخطاب ثم يتلقى النقاش والحوار في الوقت ذاته "فالحضور المادي للمترجم هنا بوصفه طرفاً أساسياً في هذا التفاعل اللغوي الثقافي الثلاثي

(1) Gile. D, (2001) *conference and simultaneous interpreting*, in Routledge Encyclopedia of translation studies, ed Baker, Mona. London and New York

(2) Ibid

الأطراف، ودوره الواضح في تمثيل الهويات المتفاعلة، بما في ذلك هويته، يلخص مقولة المترجم أو حياده⁽¹⁾.

إن الترجمة الفورية المتزامنة تترعب على قمة هرم أنواع الترجمة الشفوية من حيث الصعوبة، ويُعزى ذلك إلى اعتمادها على حاسة واحدة فقط ألا وهي حاسة السمع، بينما تعتمد غيرها من أنواع الترجمات الشفوية على حاستين على الأقل ومنها حاسة البصر والسمع واللمس (عن طريق الكتابة)⁽²⁾.

4. الترجمة الهمسية: Whispered Interpreting

يصلح هذا النوع من الترجمة حين يتعذر على شخص أو شخصين فهم اللغة المصدر، وكما يدل عليها إسمها فإن المترجم يهمس ترجمته في أذن المستمع⁽³⁾. ولا يستخدم هذا النوع من الترجمة في جلسات المناقشات الطويلة لأنها تسبب إرهاقا بالنسبة للمترجم والمستمع على حد سواء. وترى ماري فيلان Phelan Mary أن كلمة همسية "ليست وصفاً دقيقاً لأن الهمس لمدة طويلة غير صحي بالنسبة للرجال الصوتية، حيث إن أغلب الترجمات يتكلمون بصوت خافت وليس همساً"⁽⁴⁾. ويعد هذا النوع من الترجمة ضرورياً في وضعيات تواصلية داخل المؤسسات والخدمات العامة، حين لا يكون المترجم له مشاركاً رئيساً في الحوار أو تتعذر مقاطعة المتكلم لسبب من الأسباب.

(1) Carmen Valero-Garcés, Anne Martin. (2008) *Crossing Borders in Community Interpreting: Definitions and dilemmas*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, P.6

(2) Pochhacker, Franz. (2004) *Introducing interpreting studies*. London: Routledge, P. 18

(3) عنكيط، أحمد: الترجمة الشفوية بين الماضي والحاضر. مجلة ترجمان 1995، مجلد 4،

عدداً، ص 31-39.

(4) Phelan, Mary. (2001) *The Interpreter's Resource*. Clavendon: Multilingual Matters. P.12

IV. تدوين رؤوس الأقسام في الترجمة التتابعية؛

Note –taking in Consecutive Interpreting

تتطلب الترجمة التتابعية مهارات وقدرات هائلة، تتجسد في القدرة على استيعاب اللغة الأصلية وثقافة موسوعية وذاكرة قوية. وبما أن المتحدث والترجمان لا يتكلمان في الآن ذاته فمن الواضح أن تطول أكثر من الترجمة الفورية المتزامنة. ولا غرو أن الصعوبات في هذا النوع من الترجمة ترتبط أساساً بطول الخطاب حيث يتعين على الترجمان أن يتحلى بقدرة عالية على التركيز وسرعة وفعالية في تدوين رؤوس الأقسام وإمكانية التوفيق بين تقنية التدوين والذاكرة والمهارة في الإلقاء أمام الجمهور.

تعد تقنية تدوين رؤوس الأقسام النقطة الحيوية في أسلوب الترجمة التتابعية⁽¹⁾. ومما لا شك فيه، أن الهدف الأساسي لهذه التقنية يتمثل في التخفيف عن ذاكرة الترجمان لذلك ينبغي أن تكون سهلة القراءة أي أن تكون مرئية قدر الإمكان لكي يتمكن الترجمان من فك رموزها من دون تردد أو تأمل. فضلاً عن ذلك، ليست هذه التقنية سوى أداة مساعدة لتعزيز عمل الترجمان في هذا النوع من الترجمة المنطوية على عمليات ثلاث أساسية في النشاط الترجمي (Translational process) وهي الفهم والاستيعاب والتحليل وإعادة التعبير. إن الملاحظات ليست غاية في حد ذاتها، بل وسيلة لنقل الخطاب بدقة وأمانة (إعادة إنتاج الخطاب). علاوة على ذلك، تنطوي تقنية تدوين رؤوس الأقسام على تعزيز قدرة المترجم على إعادة إنتاج بنية الحديث، ومن ثم ينبغي للملاحظات أن تُبين شكل الحديث موضحة ما هو مهم وما هو ثانوي وكيف ترتبط الأفكار أو تتفصل عن بعضها البعض. كما ينبغي للبنية أن تكون في مخيلة المترجم وأن تكون نتاج عمله التحليلي⁽²⁾. ومن ناحية أخرى، هناك أيضاً عناصر لا يمكن للمترجم تذكرها، أو لا يود بذل الجهد لتذكرها حيث تستعمل الملاحظات

(1) Nolan, James(2005). *Interpretation: Techniques and Exercises*. Canada: Multilingual Matters Ltd.P.294

(2) Ibid, P.297

للتخفيف عن الذاكرة؛ وأول هذه العناصر الأرقام؛ فالأرقام مجردة تماماً، ويمكن لأسهل الأرقام أن يستعصي على الحفظ في الذاكرة خمس دقائق أو نحو ذلك، على إعتبار أن تدوين الملاحظات يصبح أمراً لا مفر منه متى تم الاستشهاد بسلسلة من الأرقام. ويمكن لمحدث أن يلفظ الأرقام بسرعة كبيرة، خاصة إن كانت هناك سلسلة منها ينبغي ذكرها فمن المهم للمترجم أن يدونها جميعاً. ولهذا، عندما يتم ذكر أرقام بشكل مستمر⁽¹⁾، عليه ترك كل شيء آخر وتدوين ذلك مباشرة فإن حدث وتردد المترجم في تدوين الرقم، بانشغاله بإنهاء تدوين الجملة السابقة، أو بتدوين التقديم للرقم، لا محالة سيفوته تدوين الرقم تماماً. على أية حال، يفضل بعض المترجمة تدوين رؤوس الأقلام بطريقة سريعة أثناء إلقاء الخطاب وعدم إنتظار التعبير عن فكرة بشكل تام. في حين، يفضل آخرون الإنتظار حتى تصبح الملاحظات مستساغة. هكذا، يتضح أن طريقة هذه التقنية ترتبط بشخص المترجمان إلى حد بعيد، لهذا يجب أن يكشف الشخص الطريقة الملائمة إنطلاقاً من ممارسته اليومية للترجمة المتابعة.

خاتمة:

يتعين على المترجم المتتابعي أن يمتاز بالقدرة على تسجيل أدق وأهم رؤوس الأقلام بسرعة فائقة وأن يمتاز أيضاً بسرعة التذكر اللفظي ودقته. وكما ينبغي أن يتزوّد من خلال تدوين الملاحظات بالأفكار الأساسية للحديث للتخفيف عن ذاكرته من أجل إعادة إنتاج الحديث بدقة وأمانة.

⁽¹⁾ س. ستيلنك ميشو، دليل مترجم المؤتمرات. ترجمة، سمير عبد الرحيم الجليبي. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1981. (ص) 31.

تجليات التحديث الفكري في الشعر الأوروبي الحديث

د. حبيب بوهروز*

توطئة

تجسد فكر التحديث في الأدب الأوروبي عموماً والشعر الفرنسي على وجه الخصوص من خلال الثورة على أسس ومبادئ الفكرين الكلاسيكي والرومانسي، اللذين سيطرا على الساحة الأدبية منذ قرون خلت. فلقد تمظهر هذا التحديث من خلال تفاعل المذاهب الأدبية المختلفة التي حملت لواء الثورة والتغيير والرفض لكل أنموذج عدّ نمطاً بفعل الزمن، ومن بين هذه المذاهب الأدبية التحديثية (في زمنها) أذكر الرمزية والدادائية والسريالية.

تحدّد الناقدة الفرنسية سوزان برنار ثلاث محطات كبيرة ومهمة لتبلور الفكر التحديثي في الشعرية الأوروبية فيما يأتي:

"- الظهور الأول للفكر الجديد، مع الاتجاهات الحداثية.

- الهجوم الفوضوي الكبير للدادائية والسريالية، الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية، وإعادة بناء الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن معاً.

* أستاذ مشارك قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر.

- التوجيهات الجديدة التي ترتسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالباً لصالح التحرير الذي قام به السرياليون⁽¹⁾.

من هنا سأحاول أن أعرض لخصائص بعض هذه المدارس والحركات الحاملة للفكر الجديد باختصار، باحثاً عن أفق الفعل التحديثي في مبادئ كل مدرسة أو حركة وأسسها. كما سأحاول أيضاً تقديم الشواهد التي تعكس الطروحات الفكرية الحداثية للرمزية والدادائية والسريالية، وصولاً إلى عرض مفهوم أبدية المذهب السريالي وعدم إمكان احتوائه في سقف من الزمان والمكان، لكونه يمثل توجهاً فلسفياً وطريقة للمعرفة، أكثر منه مدرسة أدبية أو فنية.

أ- الرمزية: Le symbolisme - The symbolism

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الرمزية على النحو الآتي:

- في الأصل: هي كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزياً، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصورات حسية مرئية كحروف الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلاً.
- ويطلق هذا المصطلح عادة على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر..⁽²⁾

وقد نشأت الرمزية في أوروبا كرد فعل مباشر على الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية^{*}، التي انقسمت على نفسها أواخر القرن 19م ليؤسس

(1) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 346.

(2) ينظر وهبة، مجدي. معجم المصطلحات الأدبية، ص 552.

❖ البرناسية Le Parnassisme. مذهب شعري جاء في أعقاب الرومانسية، احتجاجاً على إمعانها في الذاتية، وعلى تهاون شعرائها في الصياغة الفنية، وتعود التسمية إلى "البرناس" Le parnasse وهو سلسلة جبال في وسط اليونان شاهقة الارتفاع.. تنتشر فيها الكهوف التي تزعم الأساطير اليونانية أنها مسكونة بالآلهة والبرناس هو مأوى الإلهين أبولون وديعتيزوس وربات الإلهام الشعري والموسيقي.

الشعراء الرافضون لمبادئها ما عرف لاحقاً بالرمزية، إذ "لم تكن الرمزية واضحة المعالم في البدء، فقد ذكرنا سابقاً أن جماعة البرناس انقسمت على نفسها، وانفصل عنها فيرلين ومالارميه*، ليكونا اتجاهاً سيعرف بالرمزية، ولم يعرف اصطلاح (الرمزية والرمزي) إلا في عام 1885م، وقد ورد هذا الاصطلاح للمرة الأولى في مقالة كتبها الشاعر الفرنسي "جان مورياس Jean Moréas" ** رداً على من اتهموه وأمثاله بأنهم شعراء الانحلال والانحدار، فقال: "إن الشعراء الذين يسمون بالمنحليين إنما يسعون للمفهوم الصافي والرمز الأبدي في فنهم قبل

- ينظر: الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999 ص 73.
- وينظر أيضاً وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب ص 384.
- * فارلين Paul Marie Verlaine، شاعر وناقد رمزي فرنسي ولد في 30 مارس 1844 بميتز Metz وتوفي في باريس في 8 فبراير 1898 من أعماله: "الشعراء الملعونون"، سلسلة مقالات نقدية نشرت العام 1884، "حكمة" مجموعة قصائد نثرية تضم 58 قصيدة نثر قصيرة كتبها ما بين 1873 و 1880، و "حفلات لطيفة"، مجموعة قصائد تتكون من 22 قصيدة نثر نشرت عام 1869.....
- ينظر:- "Le Robert" des Grands écrivains de langue française, p1368-1375
- مالا رمية. ستيفان مالارميه (1842- 1898) Stéphane Mallarmé، شاعر الحداثة الفرنسية ورسام تشكيلي من أعماله الشعرية: "ظهيرة حيوان" مجموعة شعرية ضمت أكثر من 110 قصائد نثر قصيرة نشرت عام 1887، ورمية نرد "مجموعة ثانية نشرت عام 1897....
- ينظر:- "Le Robert" des Grands écrivains de langue française, p 764-771
- ** مورياس، جان- Jean, Moréasm شاعر يوناني ناطق بالفرنسية، ولد في أثينا في 15 أبريل 1856 وتوفي في سانت مودي بفرنسا في 30 افريل 1910، يعد مورياس من أعلام الرمزية الأوائل. كتب بيان الرمزية Manifeste du Symbolisme ونشره عام 1886 بعد موجة من الانتقادات للكتابات الرمزية حينها، من أعماله الشعرية. Syrtes (1884)، (1884) et Le Pèlerin passionné (1891) - Les Cantilènes (1886)
- ينظر: - (Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française, art Moréasm)

أي شيء آخر"، ثم اقترح استخدام كلمة رمزي بدلاً من كلمة منحدر أو منحل الخاطئة الدلالة. وفي عام 1886م أنشأ جريدة أسماها (الرمزي) ونشر في العام نفسه في جريدة "الفيغارو" بيان الرمزية وفي العام 1891م أعلن أن الرمزية قد ماتت... ولكنها خلافاً لما رآه استمرت وقويت وانتشرت وأصبحت ذات شأن عظيم في مجالات الأدب والفن⁽¹⁾.

ورغم ثورة الرمزية على المذاهب والأفكار التي سبقتها، إلا أننا نسجل أن روادها الأوائل خاصة شارل بودلير، وأرتور رامبو وغيرهما قد أخذوا عن الرومانسية مثلاً مبالغتها في الانطواء الذاتي للشاعر، ورفضه للعالم الواقعي إلى درجة العبث بالجانب الشكلي واللغوي للنصوص المكتوبة. وهذا ما جعل الرمزية مدرسة أدبية تركز على دعائمين أساسيتين حدثيتين؛ الدعامة الأولى هي تمجيد التجربة الشعرية الفردية والذاتية من خلال الانطواء على أحاسيس الذات المغلقة. والدعامة الثانية هي خلق الإطار الفني المرن لهذه التجربة الشعرية، وذلك من خلال "خلق نوع من المغناطيسية التي تسري إليه (القارئ) من الشاعر، تماماً كما هو الأمر في الموسيقى والفنون التشكيلية"⁽²⁾.

وتتجلى خصائص المدرسة الرمزية من خلال مجموعة تكاد تكون مشتركة عند الكثير من الشعراء الرمزيين، نجلها فيما يأتي:

تجديد الحساسية الشعرية القديمة الراضية للمحاكاة النمطية القائمة على رفض الوضوح، والدقة في التعبير والتشكيل معاً، ونبذ "المعالجات الخطابية والمباشرة والشروح والتفصيلات... لأن هذه الأمور ليست من طبيعة الفن بل من طبيعة النشر ولغة التواصل العادية"⁽³⁾، حيث يرتقي السلوك الحداثي إلى فعل تحديتي عند الرمزيين الأوائل من خلال إحداث القطيعة الشكلية

(1) الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 84.

(2) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه ص 85.

والمضمونية تماماً مع الأنماط السابقة، إذ "لم يعد بمقدورهم التعرف إلى طريقة شعورهم في كتب البرناسيين والطبيين، وإذا كانوا قد كفروا بالإله "هوجو"، فإنهم قد تقيؤوا "كوبيه" ♦، وحوالي عام 1880، أصبح تمرد الأقلام عاماً، وسيرمي الشباب دفعة واحدة كل ما ورثوه من أدب السنوات السابقة: أنماط التفكير، وأنماط الكتابة"⁽¹⁾. لأن الرمزية تعمل دائماً على نقل الشاعر من عالم المحسوس، إلى عالم الحلم والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، عكس ما كان عليه النظر النمطي أي الانطلاق من الداخل إلى الخارج. وهذا ما يعجل بدخول الرمزي إلى "عالم اللامحدود؛ عالم الأطياف والارتعاشات الرجراجة والحالات النفسية الغائمة أو الضبابية والمشاعر المرفهة الواسعة، والتغلغل إلى خفايا النفس وأسرارها"⁽²⁾.

تجديد اللغة الشعرية، فقد وجد الرمزيون أن البنية اللغوية المتوارثة منذ الزمن الكلاسيكي بنية معيقة لحركة الراهن الفكري والتجربة الإبداعية كروية تحديثية تجاري سياقات الثورة والإبداع، فقد أدركوا "أن معجم اللغة بما في ذلك المجازات والتشبيهات قاصر عن استيعاب هذه التجربة والتعبير عنها بشكل مناسب صادق، ولابد من البحث عن أسلوب جديد ولغة ذات علاقات جديدة، تتيح التعبير عن أرجاء العالم الداخلي، ونقل حالاته إلى المتلقي عن طريق إثارة الأحاسيس الكامنة، وتحريك القوى التصورية والانفعالية لإحداث ما يشبه السيلال المغنطيسية التي تشمل المبدع والمتلقي، هذا الأسلوب الجديد يقوم على الملح والومض ونقل المشاعر جملة بشكل مكثف غير مباشر. .."⁽³⁾.

* - فرانسوا كوبييه François Coppée (1842 - 1908)

- فيكتور هيجو Victor Marie ، Coppée (1802 - 1885)

ينظر:

-Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française. art: (Coppée/ Coppée)

⁽¹⁾ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 53.

⁽²⁾ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 85.

⁽³⁾ المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

وقد كتب "جاستون باري" * عام 1879م هذه السطور التنبئية حول ضرورة تجديد البنية اللغوية الكلاسيكية حتى تتمكن من احتواء الأبعاد الحداثية الرمزية فقال:

"إن طريقة نظمنا للشعر - التي تستند إلى كيفية القرن السادس عشر في نطق الكلمات - قد تحجرت في هذه اللحظة، وأصبحت اليوم نمطية تماماً، وهي بإتقانها بعضاً من مميزاتنا، تضخم من بعض عيوبها، وشعراؤنا يستخدمون الأداة القديمة من دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناعمات قد يمكنهم الحصول عليها بلا عناء. إنهم وجلون على نحو زائد، وثقافتهم أفقر من أن يحاولوا تجديد الأداة. فهم يخشون تحطيمها، وأكثرهم براعة يصرخون: صنع آخرون القيثارة، وأنا أخضع لقانونهم، فهم لن يبتوا في الأمر إلا عندما تصبح القيثارة خرساء تماماً تحت أصابعهم، أو عندما تجبرهم آلة جديدة، متناعمة مع النبرة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة، على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا للغة الفرنسية طريقة حية في نظم الشعر، منسجمة وحررة." (1).

وقد تجلّى التنظير النقدي اللغوي للرمزية، أكثر فأكثر عند الشاعر الفرنسي "ستيفان مالارمي"، فقد كان "الرأس الحقيقي المنظر للمدرسة الرمزية... كان ينفر من السهولة والوضوح ولغة التفاهم العادية. علّم أتباعه التركيب الغامض وجماليته، أصبحت اللغة عنده سحراً والكلمات أشياء، والأشياء رموزاً موحية لا تقصد لذاتها." (2)

لقد أراد مالارمي أن يسعى إلى الكمال وأن يحقق المستحيل وأن يعبر عن سر الكون الغامض فجاءت فلسفة اللغة عنده فلسفة شاذة رافضة ومحطمة في

* جاستون باري. Barrés 1862 - 1923، شاعر وناقد فرنسي.

(1) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 54.

(2) الأصغر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 90.

الآن ذاته، خالقة لجهد لغوي بعيد عن المؤلف السائد والمتداول*، لأن لغة التحديث عند الرمزيين هي لغة يجب أن تتمثل تلك الانعكاسات المتبادلة ضمن فضاءات الكلمة ذاتها أولاً، وعلاقة هذه الفضاءات ضمن بنية الجملة ثانياً بحكم أنها مجموعة من الكلمات التي يدور بعضها في فلك بعضها بعض، شريطة ألا يحدث هذا بمجرد التوافقات الصوتية، بل يجب أن تتجلى هذه العلاقات من خلال الإيحاء والرمز، يقول مالارمييه: "ما علينا أن نستهدفه - بالأساس - في القصيدة (الحديثة) هو: أن الكلمات المكتفية بذاتها - دون تأثير من خارجها - تنعكس الواحدة على الأخرى، إلى حد أن تبدو كأنها لم تعد تملك لونها الخاص، بل لا تكون سوى جسور في سلم موسيقي، ومن دون أن تكون ثمة مسافة بينها، ورغم أنها تتماس بروعة، فإنني أعتقد أن كلماتك تعيش أحياناً حياتها الخاصة بإفراط ما. مثل جواهر مُزاييك الحلي.." (1).

التشكيل الحسي، فاللغة عند الرمزيين عادة ما تقترب بالمعطيات الحسية الخارجية فتتماهى معها ضمن إطار إعطاء الرمز أبعاداً رؤيوية متميزة، بعيدة عن صورته الحسية الظاهرة والتقليدية، كالألوان والأصوات والإحساس المسمي والحركي.. الخ. وترى في كل من هذه المعطيات رمزاً معبراً موحياً، فالحواس نوافذ الإنسان على العالم الخارجي... فالشاعر الرمزي موفور الإحساس، متيقظ الجوارح يغرق في الطبيعة فيصبح مصوراً تلتفت عينه الألوان والظلال والأشكال بل اللينونات الدقيقة، ثم يترجمها بمختلف صفاتها ودرجاتها ودلالاتها" (2).

وعادة ما تكسر دلالات الأشياء وصفاتها المعهودة حيث يؤسس الشاعر الحدثي الرمزي مجموع دلالاته الخاصة ضمن تفاعل لغوي جديد أيضاً، فيخلق

* للوقوف على تفاصيل مشروع مالارمييه اللغوي ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر، ج 2 ص 343 وما بعدها.

(1) نقلاً عن برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 348.

(2) الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 84.

التشكيل المتفرد والحديث انطلاقاً من جملة الإسنادات والتركيبات الجديدة والغريبة معاً، وهذا ما يجعل بنعت الشعرية الرمزية بالغامضة خاصة عندما يرتقي غموضها إلى درجة الإبهام، وقد أورد الدكتور عبد الرازق الأصفر جملة من الأسباب لهذا الغموض المبهم تمثلت فيما يأتي:

- أ - التصرف في مفردات اللغة وتراكيبها بشكل غير مألوف.
- ب - اعتماد الرمز الذي لا يوضح المرموز له، بل يترك ذلك لخيال القارئ وتأويله.
- ج - التعبير بمعطيات الحواس ومراسلاتها وتقاطعاتها.
- د - التكثيف والشدة والإيجاز.
- هـ - الانطلاق من أفق الدقائق النفسية والحالات المبهمة التي يصعب تصويرها والتعبير عنها⁽¹⁾.

ملاحج الحداثة عند شعراء الرمزية:

تتمثل الخصائص السابق ذكرها عند شعراء الرمزية وعلى رأسهم شارل بودلير، الذي يصفه الكثير من النقاد والدارسين بالحدائي الأول^{*}، في جعل الشعر الحديث شعراً مدينيّاً بامتياز^{**}، يرفض القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة، ويعمل على تأسيس الأنموذج الشعري الحديث الذي تجسد في شكل قصيدة النثر ابتداء من "ألوزيوس برتران"، وصولاً إلى "بودلير" ثم "أرتور رامبو". لكن بودلير في بحثه المستمر عن اللحظة التحديثية الهاربة رفض أن يخضع الأثر الإبداعي الشعري إلى القيد الزمني الكلاسيكي، لأنه لو خضع لذلك لعدّ نمطاً مكرساً بفعل التقادم الزمني، وهذا ما يتنافى مع مفهوم الحداثة عند

(1) المرجع نفسه، ص 87.

* ينظر: برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 142.

** ينظر: القعود. عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص 81.

بودلير التي يحدّد سمتها الرئيسة بالآنية المتجاوزة لذاتها، لأنّ الحادثة عنده هي كل ما هو عابر وسريع الزوال، والحديث عنده أيضاً هو المؤقت والزائل، "والهارب النسبي من الجمال، والمتنوع مع كل عصر"⁽¹⁾، ويفهم مما سبق أنّ اللحظة التحديثية في نظرية بودلير للحادثة، هي قدرة المبدع على إدراك البعد الزمني الضيق للإبداع وتجاوزه في الآن ذاته، فبمجرد ولادة الأثر الإبداعي تسقط عنه صفة الحادثة إذ إنّ لحظة الإبداع تجاوزه إلى استشراقات رؤيوية ولحظات تأملية أخرى، تسعى إلى توليد إبداعات مماثلة في التفرد والتجاوز، لأنّ كل حديث وكل تحديث عند بودلير ومن سار على نهج حدّثته "هو المؤقت والزائل، وهو يطابق بين الحديث والموضة. فهذا العبور السريع، وهذه الموضة المطابقة للحديث ليس سوى لحظة اللحظة التي لا تستقر على دوام. وإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحادثة عزلتها عن زمن غير زمنها (الحاضر) المنبت عما قبله وعما بعده، عن الماضي والمستقبل معاً. فالحادثة، على هذا هي زمن اللحظة، هي منتج الحاضر بشكل متسارع متجاوز حتى للحادثة نفسها (ليس للماضي فقط) حتى ليحق لنا التساؤل: أليس هذا اللهات الحداثي وراء الزمن، استهلاكاً فجاً للزمن؟ وهذا - فيما يبدو أخطر شيء في حركة الحادثة، فكل شيء داخل هذه الحركة غير قادر على التقاط أنفاسه، أي غير قادر على التشكّل بسبب هذه العجلة المتسارعة (اللحظة) في الحادثة"⁽²⁾.

ويتضح مما سبق أنّ بودلير يبحث في إبداعه التحديثي المديني عن التجديد والمتجدّد، الذي يكسب الحادثة صفة اللحظة العابرة المتجاوزة لذاتها. بحيث تصبح كلّ جدّة قدما منذ لحظة ولادتها. وقد عبّر بودلير عن هذه اللحظة العابرة حين كان ينظر لقصيدة النشر الفرنسية، ففي رسالته إلى مدير تحرير جريدة الصحافة La Presse كتب يوم 26 أوت 1862م أنه "يحلم في أيام الطموح

(1) برنار، سوزان. قصيدة النشر، ج 1، ص 142.

(2) القعود، عبد الرحمن. الإبهام في شعر الحادثة، ص 81.

بمعجزة نثر شعري، موسيقي من دون إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطع حتى يتكيف مع حركات النفس الغنائية، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي...⁽¹⁾.

وقد تحقق هذا الحلم لدى بودلير من خلال القصائد النثرية التي بدأ كتابتها وفق ثقافة اللحظة التي غدتها فلسفته المدينية وحدثتها، لأننا "ندرك أن إنجاز هذه القصائد كان يتطلب في ذلك الحين إثارة غريبة تحتاج إلى عروض، وجمهور، وموسيقى، وحتى إلى مرايا عاكسة.... وحتى الجمهور الشهير هذا الذي يتحدث عنه، باريس وحدها هي التي يمكنها أن تمنحه كل ذلك"⁽²⁾. ففي ديوانه أزهار الشر يتلمس القارئ كآبة غير عادية ومعالجات لجوانب مستغربة من الواقع، تصدم القارئ حداثة الطرح وحادثة اللحظة المتناسلة العابرة لطقوس الزمن الشعري، حيث تصبح القصيدة عبارة عن "وعي نوعي للزمن، وعي خاطف، حاد تختلزه الحداثة في أقصر زمن هو اللحظة نفسها، وعي الصيرورة والتحول"⁽³⁾. وهذا ما ندركه في مثل قصيدة "تأغم المساء" التي جاء فيها:

ها قد أقبلت الأوقات التي تفوح فيها كل زهرة

وهي ترتعش على ساقها وكأنها مجمر بخور

الأصوات والعطور في هواء المساء تدور:

فالسّ حزين ودوّار مُرهق !

كلّ زهرة تفوح كمجمر البخور،

الکمان يرتعد كقلب مُرهق،

فالسّ حزين ودوّارٌ متعب،

(1) بودلير، شارل. سأم باريس (قصائد نثر قصيرة)، ص 6.

(2) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص 142.

(3) القعود، عبد الرحمن. الإبهام في شعر الحداثة، ص 83.

السماء كئيبه وجميلة كمذبح كبير، الكمان يرتعد كقلب متعب،
قلب حنون يكره العدم الواسع المظلم،
يجني من الماضي المتألق كل دُوار
وذكراك في خاطري تلمع كتحفة القربان المقدسة⁽¹⁾

وتتمرد لحظة الحداثة عند الرمزيين أكثر فأكثر عندما يحاول الشاعر
الحداثي أن يضيفي على آرائه الذاتية صفة الموضوعية، حيث تصبح كل معرفة
ذاتية معرفة موضوعية، فتعكس بذلك أسس القيم الجمالية والفنية، وتؤسس
لواقع شعري "لحظي" تكون فيه الذات الشاعرة مركز العالم، فالشاعر في
هذا المقام لا يتحدث عن العالم؛ بل يتحدث العالم، "فالذات تصبح هي المفكر
وموضوع الفكر في الوقت نفسه. وفي هذا قلب للمعهود، وطرح جديد لم يألفه
الشعر، والتركيز على الذات أو الذاتي، موقفاً وتصرفاً وفكراً - مقابل العام
والموضوع الظاهر- نهج عند بعض رواد الحداثة"⁽²⁾.

ويمثل "أرثور رامبو" الشاعر الحداثي الرمزي الذي جسّد الإبداع الذاتي
تجسيدا متمرداً، مبتكراً، شاذاً عن كل طقوس القيود التقليدية، ضمن منهج
ذاتي مبتكر وحديث هو "منهج الرائي"؛ المستمد من خطابه الشهير إلى صديقه
"دوميني" يوم 15 مايو 1871م، والذي حدّد خلاله آفاق الفكر الحداثي انطلاقاً
من رؤية ذاتية أرادها أن تكون موضوعية بامتياز. فقد ارتكز هذا المنهج على ما
يأتي:

التمرد وإعلان الحرب على الشعر الأوربي التقليدي منذ عهد اليونان حتى
الحركة الرومانتيكية، "على هذه الأجيال الغبية التي لا تحصي من الأدباء
النظاميين، الذين يضعهم رامبو على النقيض من الأجيال الأليمة المأخوذة
بالرؤى"⁽³⁾.

(1) الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 89

(2) القعود، عبد الرحمن. المرجع السابق، ص 85.

(3) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 203.

منهج الرؤية، والمطالبة باشتراك المتلقي في الرؤيا والشعور الذي يشعر به الشاعر الرائي، وذلك من خلال تقانة متفرّدة عند رامبو، هي تقانة تعطيل الحواس، إنه "يطالب الشاعر أن يكون رائياً، وأن يتوصّل - عبر دراسة طويلة تتضمن تعطيلاً منهجياً للحواس كلها - إلى المجهول، أن يكون سارق نار - وعندما يعود من هناك - يجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته" (1).

ترجمة هذه الرؤى في شكل شعري جديد، تعرض فيه رؤى الشاعر من دون التقيد أو الانشغال بالمعوقات الشكلية والأسلوبية المتوارثة التي تمنع الروح من الحديث إلى الروح. وتعتمد هذه الترجمة على لغة جديدة أيضاً تُمنح خلالها الكلمات كل طاقاتها الدلالية، "على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس يشعرون - من خلال استخدامه للكلمات اليومية - بحالات خارقة للقوانين الإنسانية...وعبر سحر الإيقاع، بكلمة واحدة، عبر كيمياء الكلمة، سيدفع الشاعر القارئ إلى فتح الأبواب العاجية، ليتيح له الدخول إلى عالم المجهول..." (2).

وهذا ما حاول رامبو أن ينقله إلى القارئ في قصيدته المعنونة بـ: "بوهيميتي" وهي قصيدة من وحي حياة الشاعر بين السادسة عشر والعشرين من عُمره، في أثناء فترة التشرد وقوة العبقرية، حين كان يعيش مثل البوهيميين أو الفجر، دأبه التثقل ومزاولة الأعمال العديدة والعيش ليومه فقط يقول:

كنت أمضي ويداي في جيبي المخروقين،

وقد أضحي معطفي أيضاً مثالياً ♦

كنت أمضي تحت السماء، يا ربّة إلهامي، مؤمناً بك،

آه، اطمئني، فكم عشق رائع حلمت به. ..!

(1) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(2) المرجع نفسه، ص 206.

* المثالي هنا في مقابل الواقعي، فمعطفه لشدة بلاه لم يعد معطفاً حقيقياً؛ بل فكرة معطف

سروالي الوحيد كان به خرقٌ واسع،
كعقلة الإصبع الحالم، كنت أنثر أشعاري في أثناء تجوالي♦♦
كان مثوأي في الدّب الأكبر، ولنجمي في السماء حفيف لطيف. ..
كنت أصغي إليها جالساً على حافة الطريق،
في تلك الأماسي الجميلة من سبتمبر،
وأحسّ قطرات الندى على جبيني وكأنها خمرة الروح.
هناك في ظلال الوهم، كنت أنظم أشعاري
وأشدّ خيوط حذائي الجريح،
وكانه قيثاره. .. قدم على قلبي. ♦♦♦⁽¹⁾

والجدير بالذكر في نهاية عرضي الموجز للرمزية، هو أنها وبعد جيل العمالقة أمثال بودلير، ومالارامييه، وفرلين، بدأت الرمزية منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تفقد الكثير من بريقها التنظيري، المبني على جملة المفارقات – الرامبوية والبودليزية – الكبرى، كفكرة تعطيل الحواس، والبحث الدائم عن المجهول، ومخالفة الواقع العيني، ورفض كل القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة. وهي المفارقات التي جعلتها حركة حدائية أدبية بامتياز. فمن الرمزيين الشباب "من تحاشى المبالغة الرمزية وحافظ على الإيقاع والوضوح وتمتع بقسط من الحرية، وسلمت أشعاره من الإبهام والتنافر والعرج، واستطاع شق طريقه بقوة وأصالة موازناً بين شتى معطيات المدارس

** عقلة الإصبع بطل قزم في قصة كتبها للأطفال شارل بيرو Perrault, Charles 1628-1703. وكان ينثر في طريقه حصى أبيض ليعرف طريق العودة.
- ينظر: "Le Robert" des grands écrivains, p1004
*** حين كان يصلح حذاءه يضمه إلى صدره كقيثاره يشد أوتارها ولتتصور المفارقة المفجعة، حذاء على صدره

⁽¹⁾ رامبو، آرتور. بوهيميتي، ترجمة عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 95.

الشعرية. ومن هؤلاء ألبير سمان 1858-1900م Albert Samain، وهنري دورينييه 1864-1936م Henri de Regnier وفرنسيس جام 1868-1938 Francis Jammes وبول فاليري 1871-1945م Paul Valery...⁽¹⁾. وظهرت كرد فعل لهذه العودة المحتشمة لاحتضان الموروث الشكلي والأسلوبي القديم حركة أدبية جديدة في بداية القرن العشرين، أكثر "أرثوذكسية" من رمزية "رامبو ومالاراميه" عملت على إعادة بعث الفكر الحداثي الأدبي من جديد، سميت بالدادائية أو الداداوية.

ب- الدادائية: Dadaism - Le Dadisme

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الدادائية على النحو الآتي:

"هي مدرسة في الفن والأدب أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا Tristan Tzara (1896-1963م) في سويسرا سنة 1917. وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير. وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين. وقد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية البالغة في سبيل الوصول إلى هدفهم هذا..."⁽²⁾.

من هنا كان منهج الدادائية (Dadisme) هو السخط والاحتجاج على العصر والرفض وهدم كل ما هو رائع، ومتعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين، والمذاهب والفلسفات، "إنها حركة عدمية تجلّت بخاصة في حقلي الأدب والفنون التشكيلية لكنها لم تعمّر طويلاً، إذ ما فتئت أن تلاشت في عام 1923م."⁽³⁾

(1) الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 96، 97.

(2) وهبه، مجدي. معجم المصطلحات الأدبية، ص 101، 100.

(3) الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 167.

وبالرغم من أن للدادائية روافد "رامبوية" عديدة تجسّدت في تلك الجذور الأولى التي أسس لها أرتور رامبو في القرن التاسع عشر، عندما نادى بضرورة الكتابة وفق نظرية التعطيل المنهجي للحواس، والبحث عن المجهول ضمن هدم وتحطيم تام للسائد والمألوف من الأشياء^{*}، إلا أنها لم تتمثل كمدرسة حدائية قائمة بذاتها إلا خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها، وإن لم تعمّر طويلاً. وكان للحرب العالمية الأولى الأثر الكبير في ظهور الفكر الدادائي "الهدّام" خاصة بعد الدمار والخراب الذي عرفته أوروبا وأنحاء أخرى من العالم نتيجة سقوط كل المبادئ وإفلاس جميع النظم، والعقائد الاجتماعية أمام آلة الحرب والقتل والدمار.

ففي سويسرا المحايدة "تعارف عدد من الأدباء والفنانين من مختلف الجنسيات، ووجدوا أنفسهم في مدينة زيوريخ في سويسرا في منجاة من شرور الحرب، فأخذوا يجتمعون في "ملهى فولتير" ويتذاكرون مشاعرهم المشتركة ويتبادلون آراءهم النقدية في جو من الصراحة والحرية، فإذا بهم يلتقون عند نقطة الرفض والتمرد والقرف واليأس والشعور بالعبثية، والفرار السلبي من هذا العالم، إلى عالم مبهم متخيّل، عالم ليس نقياً من كل دنس فحسب؛ بل من كل شيء مكرّس سابق⁽¹⁾.

وقد برز الشاعر والكاتب تريستان تزارا كأبرز منظّر للدادائية برفقة مجموعة من أدباء الرفض الآخرين الذين اتخذوا لحركتهم اسم "دادا"، الذي اشتقوا منه "الدادائية"، والاسم الأول لا معنى له وإنما وضع للدلالة على اللامعنى واللاهدف، تكريساً لمبدأي رفض المكرّس المسبق وهدمه. ومن جهة ثانية فإن كلمة "دادا" التي اقترحها تزارا هي عبارة عن كلمة طفولية بريئة ليس لها موروث، "بل كل ما في عالمها جديد ووديع، أضف إلى ذلك أنهم كانوا كالأطفال لا يعبّؤون بالمستقبل ولا بقواعد اللغة وعلاقاتها المنطقية"⁽²⁾.

* ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 203 وما بعدها.

(1) الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 167.

(2) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

وقد أخذت هذه الكلمة المبهمة اسم مجلتهم "دادا" التي صدرت بين عامي 1917 و1923 وتضمنت مختلف بيانات الفكر الدادائي. ومما جاء في البيان الأول بقلم تزارا ما يأتي:

"دادا هي تدفقنا، إنها تنتصب سكاكين حرب تافهة، ورؤوس أطفال ألمانية. دادا هي الحياة من دون نعال لغرف النوم أو ما يوازيها. إنها (دادا) ضد الوحدة ومعها، وبالتأكيد ضد المستقبل، نحن حكيمون إلى درجة كافية لنذكر أن عقولنا ستتحول إلى وسائل هشة. ومواجهتنا للتعصب والتعنت هي من واقع كوننا موظفين مدنيين، وأننا نصرح بالحرية، ولكننا لسنا أحراراً. ..إننا نبصق على البشرية، دادا تتوقف ضمن إطار عمل الوعي الأوروبي، نحن قادة السيرك. وستجدوننا نصّفر بين رياح مدن الملاهي والأديرة وأحياء الدعارة والمسارح والحدائق والمطاعم. .."⁽¹⁾

ويتضح من البيان الأول لتزارا أن الفكر الدادائي قد بالغ في نهج الحداثة الأدبية والفكرية معاً؛ لأنه، في تقديري، يرفض حتى العقلنة التي قامت عليها أسس الفكر التحديثي الأوروبي منذ القرن السادس عشر؛ بل إنه يعتمد الهدم فقط، في حين أرى أن التحديث يجب أن ينطلق إلى التأسيس شريطة أن يتجدد التأسيس ولا يتكرس كأنموذج أو نمط، يقول في البيان الثالث عام 1920م:

"هكذا تولّد دادا من واقع الحاجة إلى الاستقلالية، ومن عدم الثقة بالجميع، إن أولئك الذين ينضمون إلينا يحتفظون بحرياتهم، إننا لا نقبل أية نظريات. ..إننا مثل ريح غاضبة، تمزق ثياب الغيوم والصلوات، إننا نهىء لمشهد الدمار العظيم: التحلل والتشتت، إننا نعدّ لنضع نهاية لتلك المراثاة وتُبدّل الدموع بجنيات البحر اللواتي سينتشرن من قارة إلى أخرى، قيثارات من المتع النارية تقلع ذلك الحزن المسمم. .. دادا محو للذاكرة، دادا محو المعمار، دادا محو الرُّسل،

⁽¹⁾ الحلبي، موف- ق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، 1998 ص 34.

دادا محو المستقبل، دادا الإيمان الكلي والمطلق بكل إله وُجد في لحظة عفوية..."⁽¹⁾.

وقد اتخذت مجلة "دادا" على المستوى الأدبي موقفاً أشدّ عدواناً وأكثر تشويشاً على الحواس التي عطلّ مفعولها وألغى دورها القديم في رصد القيم الجمالية الأدبية وتوليد الدلالات اللغوية العتيقة "فليس المقصود تقويض أساس الأدب الفني فحسب، وإنما كل إمكانية للأدب أيّاً ما كانت، وذلك من خلال الفوضى والتفافر والتشويش. والبيانات الدادائية الشهيرة التي يقرأها الدادائيون بين الجمهور وسط فوضى لا توصف، والمشهد اللغز (هذه القصيدة مكونة من مقتطفات مقتطعة من الجريدة وتم تجميعها بشكل اعتباطي)، والاستخدام الشعري الذي يزعم الدادائيون صنعه من الأماكن العمومية، والأمثال والجميل الجاهزة، تتخذ الاتجاه نفسه بإقامة المساواة نفسها الكاملة بين أشكال التعبير، ومنحها شرفاً فنياً واحداً. فماذا يمكن القول سوى أن الأدب لا وجود له..!"⁽²⁾.

ويتضح النهج العبثي في الكتابة الشعرية وفق التصور الدادائي عند تزارا الذي قدم للمتلقي صيغته الشهيرة لصناعة قصيدة دادائية بتتبع الخطوات الآتية:

" خذ جريدة

خذ مقصات

اختر من هذه الجريدة مقالا له الطول نفسه الذي تزمع أن تكون عليه قصيدتك.

قص المقال.

بعد ذلك قص بعناية كل كلمة يتكون منها هذا المقال وضعها في حقيبة.

حرك ببطء.

⁽¹⁾ الحلبي، موف- ق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، ص 61.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 121.

أخرج بعد ذلك كل قصاصة الواحدة بعد الأخرى حسب النظام الذي خرجت به من الحقيبة.

انسخ بدقة.

القصيدة ستشبهك.. " (1)

وأعتقد أن هذه الصيغة الدادائية لتشكيل القصائد ما هي إلا وسيلة ذكية لتقويض كل آليات النقد الأدبي، من خلال انتهاج فوضى التشكيل وتحطيم كل بنية أدبية يمكن أن تشترك مع سواها من البنى المكرسة، والجدير بالملاحظة أيضاً، أن السلوك التحديثي عند الدادائيين قد تجاوز نظيره الرامباوي عند الرمزيين، الذين كانوا وهم في لحظة التمرد والرفض يؤسسون لمعالم جمالية جديدة، ضمن إطار قصيدة النثر ذاتها، بينما يقود التمرد الدادائي إلى الفوضى المقصودة لذاتها، فوضى عضوية نابغة فلسفتها من التمرد العدمي أو تمرد التمرد. وهنا تقدم سوزان برنار في معرض حديثها عن الدادائية في كتابها قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، نموذجين شعريين لتزارا يعكسان حقيقة التشكيل الدادائي الحقيقي:

"...ماذا نظن بقصائد تزارا على وجه الخصوص؟ باعتبارها قصائد دادائية حقاً، فهي غير قابلة للقراءة: فهي متنافرة عن عمد، ومفسدة للعقل، سواء قُدمت تتابعا لجمل جاهزة أو أسجاعاً تتوالد الواحد من الآخر:

الفن كان لعبة بندق الأطفال كانوا يجمعون الكلمات التي لها
أنين في الختام ثم ييكون ويصرخون الفقرة الشعرية ويضعون لها
حذاء العرائس والفقرة الشعرية تصبح ملكة لتموت قليلاً والملكة
تصبح حوتا الأطفال كانوا يجرون إلى أن انقطعت أنفاسهم.

(1) البيانات السبع "دادا" نقلاً عن قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 447، 448.

أو تقدم حالة متقدمة من تفكك اللغة وانحلالها إلى أبسط عناصرها :
 Ae ou o you you you I e ou o
 you you you
 drrr drrr drrr grrr grrr
 morceaux de dureé verte voltigent dans ma chambre
 a e o I li I e a ou ii ii ventre »⁽¹⁾

بعد الحرب العالمية الأولى تخطت الدادائية حدود سويسرا إلى مختلف دول أوروبا وصولاً إلى أمريكا حيث احتضن أفكارها الشاعر "هب لأكرافت" (1890-1937م) الذي رفض الواقع المعيش في شتى مظهراته المدنية، "فانقسم بفكره عن المجتمع انفصاماً كاملاً، وزاد على أقرانه (من الدادائيين) بأن دأب في رواياته على زرع الشك ونشر الرعب في نفوس قرائه فكان يخترع أشخاصاً ومخلوقات غريبة، ومشوّهة ومفزعة، تأتي من وراء الزمان والمكان لتستولي على الأرض، وتبيد أهلها وحضارتها. وهذا تعبير عن موقفه السلبي الانهزامي اليأس ورفضه للحياة المعاصرة كلها ورغبته في إنهاؤها. ومن قصصه (الذي لا يُسمّى 1922م) و(ساكن الظلام). ... وفي المقطع الآتي يصرح بموقفه الدادائي:

"... الحياة شيء كريه، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعل الحياة ألف مرة أشد كراهية... والعلم الذي يخنقنا دوماً باكتشافاته المذهلة يمكن أن يذم النوع البشري في النهاية؟ لأن ما يكمن فيه أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد؛ قد لا يتحملة عقل من عقولنا الغائية...".⁽²⁾

ويركز الدكتور الأصفر على مجموعة من الأسباب عجّلت باختفاء الفكر الدادائي "الغريب"، أعرضها على النحو الآتي:

⁽¹⁾ تزارا، تريستان. نقلاً عن برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 448.

⁽²⁾ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 168، 169.

1- ابتعاد الدادائية عن الواقع، ودورانها حول نفسها، فهي طالما قدمت نفسها للمتلقي كحركة عدمية، لا يتعدى نتائجها التعبير عن السأم والتشاؤم واللاهدف واللاجدوى.

2 - رفض المعتقدات الدينية وزعزعة القيم ونبذها من دون أن تؤسس للبدل، خاصة أن المجتمع الأوروبي الخارج لتوه من الحرب العالمية الأولى كان في أمس الحاجة إلى إعادة رصد البدائل القيمية الجديدة.

3 - سقوطهم فنياً في حمأة العبثية والاغتراب الفارغ، إلى درجة اختراعهم ما أسموه بالشعر الصوتي الذي كانوا يلقونه في بعض اجتماعاتهم، وهو مجرد أصوات خالية من الكلمات والمعاني كقوله مثلاً: غاجي بيرى بيما لولا لوني كادوري...⁽¹⁾

من هنا عجلت الدادائية بحذف نفسها انطلاقاً من أن كل جديد مستحدث يصير بالضرورة نحو الزوال لأنه يشيخ ويصبح مؤسساً كنموذج، فيحمل فناءه في ذاته، إنها لحظة الحداثة الهاربة من سلطة الزمن. فانصرف روادها عنها أمثال بروتون وأبولينير، فأسس الأول السريالية التي عدت في كثير من تجلياتها امتداداً قريباً من الدادائية المنحلة. ولكن ينبغي الاعتراف بأن الدادائين لفتوا الانتباه منذ البداية وبكل قوة إلى فكرهم الحداثي (الغريب والهدام والمتجاوز لذاته في لحظة التحديث)، نحو ما سيصبح بالنسبة للسريالية القضية الأساسية ألا وهي قضية اللغة ضمن فضاءات تشكيل ما وراء الواقع.

ج- السريالية: Surrealism - Le Surréalisme

يجب التذكير في البداية أن الحرب العالمية الأولى والسنوات التي تلتها، قد ولدت تشكيلاً اجتماعياً وفكرياً وسياسياً، عكس مختلف تداخلات سنوات الحرب ومعطياتها حيث ولدت حركات ومذاهب وأبنية فكرية حاولت أن تتلاءم

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 169.

مع أحداث وواقع المرحلة تارة، وتتمرد عليها وتغادرها تارة أخرى، فحالة الاضطراب المتزايدة قدمت أنماطا متعددة من الاستجابات، فعلى الرغم من أن هناك نمطاً عريضاً من الناس اعتاد التلاؤم في العيش وفق متطلبات الحياة المفروضة، والانصياع لها بأسوأ أحوالها، إلا أن نمطاً مميزاً منهم واجه المحنة وفق منظوره الخاص، وكان لها وقع قوي نابع من حجم المحنة، وتميز الفرد.

لقد تجاوزت الإنسانية في زمن الحرب انهيار البناء والأرض إلى فقدان الاتزان الاجتماعي واختزال ميزان القيم وغربة الذات وصياغتها بين أنقاض المدن التي حطمتها عجلة الآلة العسكرية. ففي هذا المناخ القاتم ولدت السريالية التي أعادت قراءة نظرية الهدم المطلق عند الدادائيين ابتداء من العام 1922م، حين نشب الصراع بين تريستيان تزارا الذي كان يتزعم جماعة الدادائيين واندريه بروتون*، الذي أسس المذهب السريالي، الذي جمع في أساسه بين تمرد الدادائية على حدود المنطق والاهتمام بأسرار العقل الباطن وسبر أغوار النفس الإنسانية.

وتعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أم الحس أم الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي، والسريالية لا تعمل هذا الواقع، ولا تتكره ولكنها لا تثق فيه ولا تعول عليه. فهو في رأي بروتون زعيم السريالية معاد إلى كل ارتقاء فكري وخلق، ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس من دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنه واقع موجود لكن في عالم اللاشعور أو اللاوعي، وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا وتصرفاتنا ودوافعنا من دون أن نعي آلية هذا التأثير... هذا هو عالم ما وراء الواقع إنه جزء من الذات، وهو موجود لكنه غير مرئي ولا ملاحظ⁽¹⁾.

* بروتون، أندري 1896-1966، Breton, André، شاعر وروائي وناقد، من أعماله الشعرية. الحب المجنون 1937، والروائية. ناجا 1928 nadja، والنقدية. بيانات السريالية 1924.

ينظر: "Le Robert" des grands écrivains de langue française p 204-217.

(1) الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 170.

- وينظر أيضاً: وهبة، مجدي. معجم مصطلحات الأدب ص 550.

من هنا أضحت المدرسة السريالية، في تقديري، هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج الدراسات النفسية الذي أهملته الدادائية تماماً، حين أعلنت منهج الهدم المطلق، لأن الهوية التي تهدف السريالية إلى تقويضها ليست المنطق الصوري الشكلي، بل تلك الهوية التي تشكل المحتوى، أي هوية شيء ما، في مكان ما، ولشخص ما، فالشمس ذلك القرص الذي بإشراقه يولد النهار، يشكل هوية الشمس، "ماذا إذا بشمس بول إيلوار التي تشرق عند منتصف الليل؟ هنا لم تقوِّض الهوية الشكلية، ومع ذلك فقد عمد إلى تقويض مادة الشمس، فالشمس التي تشرق في منتصف الليل هي شمسنا القديمة ذاتها والتي يراها الجميع وهي شمس لا يمكن لها أن تشرق عند منتصف الليل من دون نسف جوهرها باعتبارها مولدة للنهار، وهي في الوقت ذاته هذه الشمس وليست نفسها في الوقت ذاته." (1).

أما المصطلح الوظيفي للسريالية فقد استعاره بروتون من عند الأديب الفرنسي غيوم أبولينيز (1880-1918) Guillaume, Apollinaire الذي أعتمده في وصف مسرحيته "حلمتا تريزياس Les Mamelles de Thrèsias" التي قدمها في عام 1917م، وترجع دلالة هذه الاستعارة للكلمة على منهج عفويتها في الكتابة (2).

وقد تشكل المنظور الفكري السريالي بناء على عاملين أساسيين هما مجموع الكتابات والآثار الإبداعية الأدبية السابقة والتي عدّها السرياليون تمهيداً لطروحاتهم من جهة، ومن جهة أخرى تأثر الفكر التنظيري السريالي بالدراسات السيكلوجية الفرويدية حول عوالم الحلم واللاشعور.

(1) كورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزير عما نوثيل، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 223.

(2) ينظر: Le Robert des grands écrivains de langue française, société, p 204 وللإفادة أكثر يراجع: أبولينير، جيوم. نهذا تريزياس، ترجمة. نادية كامل، سلسلة المسرح العالمي العدد 239، وزارة الإعلام، الكويت 1989.

فبالنسبة للنقطة الأولى تؤكد أعمال لوتريامون الفرنسي (1846-1870م) Luatreamon، المتجسّدة بأناشيد مالدورور Maldoror ومقدمة الأشعار، على ثقافة الرافض الداعية إلى الثورة على الأنماط الكلاسيكية للقرن التاسع عشر؛ بل والسخرية منها، فضلاً عن إطلاقه العنان للملكة الخيال كنشاط ذهني حقيقي يحطم من خلاله الحقيقة وينقلب على الواقع المكرّس⁽¹⁾.

وكان أيضاً لأعمال رامبو، رسالة الرائي، والمركب السكران وفصل في الجحيم، دور فعّال في خلق طقوس التطهير وتحرير النفس من الجسد، فضلاً عن تضجّره الواضح من روابط الأسرة والمجتمع، ودعوته إلى اكتشاف أبنية جديدة تكمن في الذات الحقيقية واللاشعورية للإنسان المتفرّد، الأمر الذي أثر في السرياليين الذين وجدوا في ذلك ثورة على جمود العقل وسكينته وسفراً رائعاً في أعماق بحار النفس⁽²⁾.

أما النقطة الثانية التي عزّز بها بروتون وجماعته طروحاتهم الفكرية السريالية فقد كانت تلك الدراسات والتجارب التي ذاع صيتها عن الشعور واللاشعور وعالم الأحلام والتداعي الحر، التي أدّى بها وفسّرها سيغموند فرويد (1856-1937)، والتي تأثر بها السرياليون على نحو واسع للغاية، فقد "كان العالم الباطني معروفا منذ العصور السابقة، ولكن الذي انكبّ على دراسته تجريبياً وأوضح معالمه ووضع نظرياته هو الطبيب النمساوي فرويد، الذي توصل من خلال تجاربه وملاحظاته ومعالجته النفسية إلى وضع منهج في التحليل النفسي يرمي إلى تفسير الكثير من الأمراض النفسية، والانحرافات السلوكية، ويبحث عن العقد النفسية المترسّبة في أعماق اللاشعور، التي تعمل

(1) ينظر: برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 285 وما بعدها.

(2) ينظر: فاولي، والاس. عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة بيروت، 1981، ص 43، وما بعدها.

في ظل اللاوعي بمنزلة المنبع والدافع لكثير من الرغبات. ..وكان فرويد يستعين أيضاً بتحليل الأساطير والنصوص الأدبية لتدعيم نظرياته^{*}، وبهذا لفت النظر إلى الصلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والعالم الباطني، وكان من أبرز نظرياته أن العقد الجنسية المكبوتة في أعماق اللاشعور هي المحرك الأساسي للتصرف البشري⁽¹⁾.

وفي سبيل فهم أوضح لمفهوم اللاشعور كما قدمه فرويد، وولع به السرياليون لابد من معرفة هويته وتحديد موقعه وارتباطه مع أنظمة الشخصية التي وصفها فرويد، وولع بها السرياليون؛ "إنها تتألف من أنظمة رئيسية متعددة كالشعور وقبل الشعور واللاشعور وفي هذه الأنظمة تركيبات ضمنية أخرى تقوم عليها الدينامية المشتركة للعمل، وبكلمة مبسطة يستعمل الشعور بمعنى مطابق للمعنى المستعمل في الحياة اليومية، فهو يشمل كل الإحساسات والتجارب والفعاليات التي نكون واعين بها في أي لحظة...ويرى فرويد أن نظام الشعور يمثل فقط سطح الحياة العقلية وهو جزء بسيط إذا ما قورن باللاشعور."⁽²⁾ وهذا النظام يسير وفق المنطق والمألوف وما هو متعارف عليه وهو ما مقته السرياليون وتمردوا عليه.

أما مفهوم "قبل الشعور" فهو ما يقع "بين الشعور واللاشعور، ويقع تحت طائلة نوعين من الأفكار، الأولى سهلة التفتن مثل الذكريات التي ترتبط بالأمر نفسه، وهذه المحتويات تخضع لنظام رقابة لينة تحول من دون الاختلاط بعالم الشعور. والثانية أفكار عسرة التفتن، لها علاقة ما باللاشعور، وربما تحمل شيئاً من التجارب المؤلمة، وهذه تخضع لرقابة أكثر شدة، ولكنها

* للمزيد راجع: حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص 14 وما بعدها.

(1) الأصغر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 171.

(2) هول، كافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ترجمة دحام الكيال، ط3، دار المتنبي، بغداد، 1988، ص 58.

لا تصل إلى مستوى الكبت في اللاشعور. وتستدعى الأفكار والذكريات من قبل نظام قبل الشعور لكي تعين الشخص على التكيف في موقف يواجهه⁽¹⁾.

أما نظام اللاشعور الذي لقي اهتماماً كبيراً عند فرويد وجماعة السريالين فيما بعد فهو "تركيبية من المواد النفسية المختلفة التي تكون تحت تصرف الشعور مباشرة والتي يتألف قسم منها من حوادث كُبتت الانفعالات المصاحبة لها منذ مدة طويلة، وهي في مجملها خليط من الأحاسيس والتجارب المؤلمة والأفكار والدوافع والرغبات المتطرفة المخالفة للجماعة، والمستبعدة لا شعورياً عن نظام الشعور إلى نظام اللاشعور. وطبقاً لفرويد تبقى تلك المحتويات اللاشعورية حية لا تموت، بل تظل نشطة تعمل على الوصول إلى نظام الشعور... لذا يكون اللاشعور مؤثراً تأثيراً كبيراً في سلوك الفرد ومزاجه ويكون باستطاعته أن يغير أفكار الفرد وعواطفه تغييراً واسعاً من دون أن يكون الفرد على علم بذلك..."⁽²⁾.

لقد كان لطروحات فرويد وتجاربه بما انطوت عليه من حقائق تمثل الشكل الأوضح لصورة الإنسان الحقيقي أثر مباشر على الفكر والتنظير والممارسة السريالية الحديثة، حيث دفعهم إلى البحث عن الحقائق الكامنة في عوالم اللاشعور، وإدراك الأماكن الخفية في عالم الإنسان وإنارتها، وتسجيلها أدبياً وإبداعياً على نحو حر، لهذا حددت السريالية تقنياتها في الكتابة على أساس فرويدي مباشر؛ حيث اعتُبرت التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي بامتياز. وللوصول إلى تجسيد فكر اللاوعي الهادم لأسس الوعي الكلاسيكي، لجأ السرياليون إلى تقانة نوعية متفردة أثناء التشكيل الإبداعي يمكن معاينتها فيما يأتي:

(1) شلتز، دوان. نظريات الشخصية، ترجمة أحمد الكربولي وعبد الرحمن القيسي، مطبعة جامعة بغداد 1983، ص 33.

(2) هول، كافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ص 61.

الكتابة الآلية؛

بناء على آثار النظريات والتجارب الفرويدية في التحليل النفسي، استقى أندري بروتون زعيم السرياليين طريقة الكتابة الآلية وفلسفتها، من فكرة التداعي الحر وتجربته عند فرويد، في الحديث والكتابة والكلمة المقترنة في سياق تحرياته النفسية، للمصابين باضطرابات عصبية ونفسية. حيث قصد فرويد بالتداعي الحر أن يقول المريض كل شيء في تلقائية من دون انتقاء أو تعمّد، الأمر الذي يتيح المعرفة والاستبصار بالجوانب اللاشعورية. من هنا أطلق بروتون العنان لمخيلته في الكتابة الآلية والحديث الحر لاستدعاء أفكار تتدفق بسرعة، لا تخضع معها لسيطرة العقل أو سلطة رقيب، حتى يحصل السريالي على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي في اتحاد إبداعي منهجه الفكر السريالي، "والمراد بالآلية هنا تسيير الفرد من قبل قوة داخلية تقهر كل المقاومات الواعية اليومية. والكتابة الآلية هذان كما في حالات الأحلام والجنون، يجري فيها تدفق تيار اللاوعي، وتتخللها صحوات. والذي يدخل هذه التجربة يطلق نفسه على سجيتها ويُملئ كل ما يخطر بباله من التداعيات من دون تنقيح أو تجميل أو زيادة أو نقص"⁽¹⁾.

وتتساءل سوزان بارنار عن الكتابة الآلية عند بروتون قائلة: "ما الذي يتوقعه السرياليون إذن من الكتابة الآلية التي لم يكف بروتون عن منحها قيمة من الدرجة الأولى؟.. يتعلق الأمر، مثلما نعلم، بالإنصات إلى ما يسميه بروتون "الهمس"، إلى هذه الرسالة التي ينقلها اللاوعي... والتي تنتظر دائماً أن نمنحها شكلاً، طالما هو حقيقي أن هناك في كل ثانية جملة غريبة عن تفكيرنا الواعي لا تتطلب سوى الظهور، وأن نسمعها ونخطها بأكثر درجات الإخلاص الممكنة ومن دون تدخل الفكر النقدي الذي اعتبره السرياليون دائماً العدو العام رقم 1 للرائع"⁽²⁾.

(1) الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 175.

(2) برنار، سوزان. قصيدة النشر من بودليير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 453.

وقد عمد السرياليون إلى طرق إجرائية لتدوين كتاباتهم الآلية أبرزها ما اصطلح عليه بلعبة الجيفة الشهية، "حيث يجلس السرياليون ويتناولون ورقة يتناولونها فيما بينهم، فيما يدوّن كل منهم كلمة أو عبارة كلّ بدوره، مما يخطر بباله فوراً دون تفكير وروية، ومن دون أن يكون هناك رابط بين العبارات والكلمات. والنتيجة، يحصلون على نص عجيب كتبته الجماعة، يعكفون على تحليله ليستنبطوا من خلاله اللاشعور الجمعي...! وسبب هذه التسمية أن التجربة الأولى أسفرت عن هذا النص: الجيفة - شهية - ستشرب - الخمر- الجديد..."⁽¹⁾.

الارتقاء بالكلمات إلى أفكار؛

كانت النتيجة المنطقية للكتابة الآلية عند السرياليين، هي تحرير اللغة من كل القيود الكلاسيكية لأن اللغة عندهم ليست مجرد وسيلة للتواصل والتبادل الفكري فقط؛ بل إنها القدرة على وضع آلية جديدة لاستخدام الكلمات من خلال تخطي حدود المنطق العادي، لأن اللغة المتداعية وفق تقانة الكتابة الآلية عند السرياليين، ليست هي التركيب اللغوي المفكك على الطراز الدادائي، بل هي وحدة تتضمن معاني مستقلة وعميقة تتماثل مع محتوى اللاشعور، وهي مهمة لأنها تمثل الوسط المثالي الذي تمتزج فيه العوالم النفسية بالمادية. فلقد "أكد السرياليون دائماً إيمانهم بوجود حياة للكلمات، وبحقيقة خفية تجسدها الكلمات وأنها وحدها يمكنها الكشف، شرط أن نتبعها طوعاً إلى حيث تقودنا"⁽²⁾ ويتحقق ذلك في حالتين، الحالة الأولى حين ننأمل الكلمة في ذاتها بعيداً عن القيمة الدلالية الوضعية للكلمة ذاتها وفق نظام التواصل اللغوي التبادلي، والحالة الثانية حين نجمع هذه الكلمات بعضها مع بعض، بما ينتج من ردود فعل الكلمات على ذاتها، ومع اتحاد الحالتين يمكن للسريالي بلوغ الغاية

(1) الأصفر، عبد الرازق. المرجع السابق ص 175.

(2) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 454.

اللغوية القصوى لأن "التعبير عن الفكرة إنما يعتمد على مظهر الكلمات أكثر من اعتماده على معناها" (1).

ويتضح هذا أكثر من خلال قدرة الشاعر السريالي روبير دينو* على التلاعب بالألفاظ أثناء تجاربه اللغوية التي عملت على الارتقاء بالكلمات إلى أفكار، يقول في مقطع من قصيدته النثرية الموسومة ب: روز سيلاف:

"في معبد من حص التفاح كان الراعي يستقطر نسغ المزامير،
روز سيلاف في عتبة السموات ترتدي ثياب حداد الأرباب
المحوبة كثيراً ما تكون رملاً متحركاً.

Dans un temple en stuc de pomme le pasteur distillait le suc des psaumes

Rose sélavy au seuil des cieux porte le deuil des dieux aimable souvent est sable mouvant" (2).

والظاهر من نظم روبير دينو السابق، أنه يتعمد اللعب بالكلمات من خلال إهماله الدلالة السياقية للكلمة داخل بناء الجملة، "واللجوء إلى الإبدالات الحروفية والتماثلات اللفظية، لإظهار فكرة الكلمات المتقاربة من دون الانشغال بمعناها، بسبب قرابتها الصوتية فقط" (3). وأعتقد أن البعد السريالي من هذا النمط في تشكيل الجمل هو تحقيق التماس الصوتي بين الكلمات حتى تقدم للمتلقي دلالات جديدة ترتقي إلى مصاف الأفكار، "فالأمل عند تقصي الكلمات هو اكتشاف مزيتها الأكثر خفاء... والارتقاء بالكلمات إلى أفكار

(1) المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

* روبير دينو Denos, Robert. شاعر فرنسي ولد في باريس يوم 8 جويلية 1900 وتوفي في السجون النازية يوم 8 جوان 1945.

ينظر: (Denos) - art Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française,

(2) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 455.

(3) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص 455.

بدلاً من النزول بالأفكار إلى كلمات⁽¹⁾، وهذا معناه أن السريالية لا تدعو أصلاً إلى خلق أنماط لغوية جديدة أو بديلة عن الأنماط المألوفة سابقاً، وإنما تدعو إلى ضرورة الخضوع للكلمات ولقوتها الخفية، وتركها تتجاذب وتتدمج، وتتجمع في كوكبة نجوم غريبة، تصل درجة العبث التركيبي فيها، إلى مستوى من القوة والكشف والنبوءة، لا تحققه التجارب اللغوية المنطقية والسياقية الكلاسيكية. يتضح "من ذلك أن الشعر الآلي هو - في جوهره - شعر تلاحق لفظي، شعر تلقائي، عدو الشطب، حيث تترابط الكلمات من خلال تداعي الأفكار، أو الإيصات المرتبطة الواحدة بالأخرى، وفقاً لقوانين كثيراً ما تقلت منا. وهي لا تستعيد سيادتها بالنسبة للجملة المنطقية إلا كي تدخل فوراً في عالم جديد من العلاقات، فالكلمات ومجموعات الكلمات التي تتلاحق تمارس فيما بينها أكبر تضامن"⁽²⁾.

أما التقنيات والطقوس السريالية الثانوية، المعتمدة أثناء التشكيل الإبداعي فقد اختصرها الدكتور عبد الرازق الأصفر على النحو الآتي:

أ - إطفاء النور والكلام من دون وعي.

ب - قراءة المواقع الخفية في اللاشعور من خلال استنطاق الأحلام.

ج - تدوين أحلام اليقظة.

د - التقاط كلام المجانين وهذيانهم ورصد تصرفاتهم.

هـ - الدعابة الساخرة والتهكم الناقد اللاذع.⁽³⁾

(1) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(2) م ن، ص 475.

(3) ينظر: الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 176، 177.

نتائج البحث:

أسهمت المدارس الأدبية الفكرية الأوروبية السابقة (الرمزية والدادائية والسريرية) في رسم معالم الفكر الحدائي الأوروبي بدقة ووعي نقدي متمرس، وذلك من خلال تجاربها الشائنة والمتحررة والهادمة للنموذج، والمؤسسة لمسار اختلف عن جلّ المسارات الإبداعية الكلاسيكية من القرن الرابع عشر الميلادي في أوروبا، وأعتقد أن للرمزية والدادائية - رغم قصر مدتهما الزمنية - والسريرية، الأثر الكبير في تشكيل آفاق الفكر الحدائي العربي في القرن العشرين وبعده، وانعكاس هذا الفكر على نواحي الحياة الإبداعية الأدبية عموماً والشعرية على وجه الخصوص، ويمكن تلخيص هذا فيما هو آت من نتائج واستقرارات:

يبحث النقد الرمزي والدادائي والسريري في إبداعه التحديثي المديني عن التجديد والمتجدد، الذي يكسب الحداثة صفة اللحظة العابرة المتجاوزة لذاتها. بحيث تصبح كل جدة قدماً منذ لحظة ولادتها. نشأت مدارس التحديث الشعري في أوروبا كرد فعل مباشر على الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية.

انتقل الشاعر الأوروبي الحديث من عالم المحسوس، إلى عالم الحلم والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، عكس ما كان عليه النظر النمطي أي الانطلاق من الداخل إلى الخارج.

سعى الفكر الشعري الأوروبي الحديث خاصة الرمزي منه إلى الكمال، والتعبير عن سر الكون الغامض فجاءت فلسفة اللغة الشعرية عندهم عبارة عن فلسفة شاذة رافضة ومحطمة في آن معاً، خالقة لجهد لغوي بعيد عن المؤلف السائد والمتداول.

اقتترنت اللغة الشعرية عندهم بالمعطيات الحسية الخارجية فتتماهى معها ضمن إطار إعطاء الرمز أبعاداً رؤيوية متميزة، بعيدة عن صورته الحسية الظاهرة والتقليدية.

كان للحرب العالمية الأولى الأثر الكبير في ظهور الفكر الدادائي "الهدّام" خاصة بعد الدمار والخراب الذي عرفته أوروبا وأنحاء أخرى من العالم نتيجة سقوط كل المبادئ وإفلاس جميع النظم، والعقائد الاجتماعية أمام آلة الحرب والقتل والدمار.

بالغ الفكر الدادائي في نهج الحداثة الأدبية والفكرية معا؛ لأنه، في تقديري، يرفض حتى العقلنة التي قامت عليها أسس الفكر التحديثي الأوروبي منذ القرن السادس عشر؛ بل إنه يعتمد الهدم فقط، في حين أرى أن التحديث يجب أن ينطلق إلى التأسيس شريطة أن يتجدّد التأسيس ولا يتكرّس كأنموذج أو نمط.

أضحت المدرسة السريالية، في تقديري، هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج الدراسات النفسية الذي أهملته الدادائية.

تشكل المنظور الفكري السريالي بناء على عاملين أساسيين هما مجموع الكتابات والآثار الإبداعية الأدبية السابقة والتي عدّها السرياليون تمهيداً لطروحاتهم من جهة، ومن جهة أخرى تأثر الفكر التنظيري السريالي بالدراسات السيكلولوجية الفرويدية حول عوالم الحلم واللاشعور.

أطلق السرياليون العنان لمخيلته في الكتابة الآلية والحديث الحر لاستدعاء أفكار تتدفق بسرعة، لا تخضع معها لسيطرة العقل أو سلطة رقيب، حتى يحصل السريالي على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي في اتحاد إبداعي منهجه الفكر السريالي.

مراجع البحث:

1. برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة 1998
2. بودلير، شارل. سأم باريس (قصائد نثر قصيرة). ترجمة محمد أحمد حمد ومراجعة الدكتورة كامليا صبحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2010.
3. حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990.
4. الأصغر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999.
5. شلتز، دوان. نظريات الشخصية، ترجمة أحمد الكربولي وعبد الرحمن القيسي، مطبعة جامعة بغداد 1983.
6. القعود. عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت 2002.
7. الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، 1998.
8. كورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عما نوثيل، دار المأمون، بغداد، 1989.
9. فاولي، والاس. عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة بيروت، 1981.
10. هول، كافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ترجمة دحام الكيال، ط 3، دار المتنبى، بغداد، 1988.
11. وهبة، مجدي. معجم المصطلحات الأدبية، ط2، مكتبة لبنان، 1984.
- 12 -Philippe Hamon, Denis Roger-Vasselin: "Le Robert" des Grands écrivains de langue française, Broché -janvier 2000.
- 13- Robert Laffont & Valentino Bompiani: Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française. Edition Laffont, Paris 1999.

الشعر

- النهر الأخضر لشاعر الطبيعة والجمال

وليام كولن براينت ت: عبد الرحيم حسو

- قصيدتان

من مجموعة "الحن اسمك وقصائد أخرى"

جان دومينيك هومير ت: د. نورا أريسيان

- قصائد لشاعرات من ألبانيا

لافديا ليكا - نعمة بروكوناتي - ناتاشا لاکو ت: عبد اللطيف الأرناؤوط

النهر الأخضر لشاعر الطبيعة والجمال وليام كولن براينت

William Cullen Bryant (1794 - 1878)

ت. عبد الرحيم حسو
مراجعة: توفيق الأسدي

عند اعتلال النسيم واعتدال السماء،
أسرق ساعة من الدراسة والاعتناء،
وأسرع إلى المشهد المخضر بالنهر والشجر،
حيث يجري الماء في مرجه وموجه أخضر،
فكأن الضفاف الرائقة بالشط والعشب،
أضفت عليه صبغها بالري والشرب،
وأن الجدول في خلالها، بموجه ومائه الخير،
قد وُسمَ بوسمها الخاص النضير.

مع ذلك، نَمِيرَةٌ مِياهُهُ— فضحلُهُ لثَلَاءٌ،
 فيروزِيٌّ مُسَلْسَلٌ عَلَى دُرٍّ مِنَ الحَصْبَاءِ،
 وَغَمْرُهُ نَقَاءٌ، وَتِيَارٌ دَوَامِيٌّ كَبِيرٌ،
 وَأَعْيُنٌ غَائِرَةٌ دَائِرَةٌ، مَاهِرَةٌ فِي التَغْوِيرِ وَالتَدْوِيرِ.
 أَمَّا الْأُذْرَعُ الْمَبْقَعَةُ لِشَجَرِ الدُّلْبِ*
 فَتَتَخَطَّى التِّيَارَ الْخَاطِفَ الَّذِي يَنْقُبُ عَنْ جَذْرِهَا وَاللَّبَّ،
 وَخِلَالَ حَرَكَةِ أَوْرَاقِهَا اللَّاعِبَةِ، وَأَنْتَ تَمْشِي لِلْهَضْبَةِ،
 يَرْمِي فِي عَيْنِكَ الْوَمِيزُ الرَّاغِشُ لِلشَّمْسِ وَالْغَدِيرُ
 كَأَنَّهُ الشَّعَاعُ مُنْبَعَثًا مِنْ حَجَرِ الْمَاسِ الْمُنِيرِ.
 آهِ هُنَاكَ مِنْ مَقْدَمِ أَيَّامِ الرِّبْعِ الْغَامِرَةِ،
 بِبَهْجَةِ الْإِزْهَارِ، وَالْأَطْيَارِ، وَالنَّحْلَاتِ الْبَرِيَّةِ الْهَادِرَةِ؛
 زَهْرُ الصَّيْفِ الْأَبْهَى وَالْأَشْهَى هُنَاكَ،
 وَنَسْمُهُ الْأَصْفَى وَالْأَصْبَى بِذَاكَ؛
 وَالْيَوْمُ الْخَرِيفِيُّ الذَّهَبِيُّ الْأَحْلَى
 يَنْزَلِقُ فِي أَشْعَةِ الشَّمْسِ وَالصَّمْتِ لِيَبْلَى.
 وَلَأَنَّكَ جَمِيلٌ
 فَأَنْتَ لَتَجْتَنِبِ الْإِنْزِلَاقَ
 يَا غَدِيرًا جَمِيلًا عَنْ جَانِبِ الْقَرْيَةِ.
 بَلْ تَهْرَبُ بَعِيدًا عَنْ مَأْوِي النَّاسِ
 إِلَى الْوَادِي الْهَادئِ وَالْجَدَاوِلِ الظِّلِيلَةِ؛
 وَالْغَابَةِ وَالْمَرْجُ وَمَنْحَدَرُ الرِّبْوَةِ،
 مِنْ حَوْلِكَ، وَحِيدَةً، سَاكِنَةً، وَحُلُوَةً،

وحيدةٌ - فيما عدا جريَ الصيادِ بالصنَّارةُ،
من أيكة لأيكة على حوافٍ مُدودكِ الدوّارة؛
أو أن يأتي العشَّابُ، بالسلةِ والكتابُ،
ليقتطفَ من ضفافكِ جرعةً من قوة الأعشاب؛
أو بالصدفةِ، حالمٌ ما، عاطلٌ مثلي،
يتجولُ هنا وهناك، يسرُحُ بأفكاره الشتى، ويحدِّقُ فيك
بالمثل،

ساكنةٌ - فيما عدا زقزقة الطيورُ
إذ تتغذى على كرز النهر والقصبِ المليء بالبذور،
وموسيقاك الخاصة المتدفقة الدويَّةُ
بخرخرة رخيمةٍ في رقة صيحةٍ جنيَّة،
من الفجر حتى بزوغ اليوم التالي
كمسافرٍ كلَّ الطريق يغني من كلِّ مَوَالٍ

-

لم أسمع كموسيقى الجان تلك في حياتي،
ولم أرَ كتلك الميامِ الصافية والخضراء بالذات،
تتلوَّى أيضاً وتلتفُّ بعيداً عن العيان،
فتغيبُ في الظلِّ داكنةً وتظهرُ في الضوء بالمعانِ،
في حين أنَّ الكرمةَ من فوقها ترسلُ الفرعَ والجوانحَ،
فتمسكُ بدغلها الملتفِّ مُسْكاً بارحاً، وما النسيمُ ينحني
إلا نصيباً سانحاً،

كم وددتُ لو أن القدرَ تركني حرّاً

فأَمْضِي مَعَكَ هَذِهِ الْمَلَاذَاتِ الْهَادِئَةِ طَرًّا ،
إِلَى أَنْ تَرْحَلَ قَلَاقِلُ الْعَيْشِ وَالْمَهَامِ ،
وَيَسْكُنُ فِي قَلْبِي أَمْنُ الْمَشْهَدِ بَرْدًا وَسَلَامًا ؛
وَأَحْسَدُ الْجَدُولَ فِي ضَفَافِهِ الْخَمِيلَةِ حِينَ يَنْزِلُ
مِنْ نَشْوَةِ مَنْ أَغْنِيَهُ .

—

عَلَى أَنْنِي مَكْرَهًا أَكْدَحُ كَدَحَ السَّابِلَةِ ،
وَأَعْبَثُ بِالْقَلَمِ الْهَمْجِيَّ بِكَلِمَاتٍ غَرِيبَةٍ ،
وَأَخَالِطُ الْحَشُودَ الْمُتَنَاقِبَةَ ،
أَبْنَاءَ الْكِفَاحِ حَاذِقُونَ وَصَاخِبُونَ
غَالِبًا مَا أَلُودُ بِالْهَدْوِ هُنَا فِي انْشِرَاحِ وَصَفَاءِ ،
لَأَنْشِقَ الْهَوَاءَ الَّذِي يَجْعَدُ وَجْهَكَ يَا جَدُولَ الْمَاءِ ،
وَأَتَمَلَّكَ حُلْمًا سَاكِنًا ،
إِذْ إِنَّ الْغَدِيرَ حِينَ يَكُونُ وَحِيدًا وَفَاتِنًا
فَإِنَّ صُورَةً فِيهِ لَتَلِكِ الْحَيَاةِ الْهَادِئَةِ تَظْهَرُ
وَهِيَ بِقَلْبِي فِي سَنَوَاتِي الْخَضِرِ ♦ تَظْفَرُ .

—

النهاية

المصدر: المكتبة الانكليزية الالكترونية

♦ شجرة مترامية الأفنان

♦ الأكثر نضاراً وازدهاراً

قصيدتان

جان دومينيك هومير

من مجموعة "لحن اسمك وقصائد أخرى"

(2011.1986)

ت. د. نورا أريسيان

ليل الصيف

لو عرفت ليل الصيف

كالوقت الذي يدوم

بين جدران هذا الممر،

حين يستقر صوتك نسمع أشجاره

في البقاء الزائل خلصة من الأيام.

اليوم يحادثنا الصبر
لكن أي لغز نحن؟
قادرون فجأة
على الطرقات والأحلام
وأكثر شدة تحت وعود السماء
تحت ظل السرو
والنهار يترقب مناداته.

في حنجرة تموز الصافية
تتلذذ طعم النهار
الذي يرتقي الى النبع
على غناء الفاكهة.

تناديهما أخيراً
في هذا الوقت الحتمي
على كل حال تقول هي
وصوت الغابات في اسمها.

لا نسمع شيئاً هذا الصباح
إنها الحياة الآخرة
ويمر الصيف
على وجهها الصبوح
والزمن يتوازن الآن.

أنت تعرفين الأغنية
التي تعبر النهار
كما يعبر الليل دون ظلال
حين تأتين.

%

لحن اسمك

ماذا سيقول لي هذا الزمن
الذي يفقدني،
ماذا سيكلفني هذا النهار
ماذا ستصبح هذه الخطوات.

في هذا الوقت، وهذا الصراخ
ماذا أكون أنا
ليس سوى ظل
فقدَ صوته.

ماذا تريدني أن أكون بالاسم الصامت؟
ماذا سيفعل بي الوجه الذي تخفيه؟
إلى أي ليلة تعيديني؟
في الأرض دون السبيل.

ما يقال في النهار
يمر بلحن الأوراق
ويعصف في الخريف.
المسير خفيف
في سماء الأشجار.

وفجأة هنا
يُكتشف الحاضر.

%

لافديا ليكا

Lavdie Leka

ت. عبد اللطيف الأرناؤوط

ولدت الشاعرة الألبانية (لافديا ليكا) عام 1935م في قرية «لوشنيه» القريبة من مدينة (جيروكاسترا) في جنوب ألبانيا.

كانت في السابعة عشرة من عمرها خلال دراستها الثانوية عندما بدأت في كتابة الشعر.. وبعد الانتهاء من دراستها العالية.. عملت في التدريس والتحرير في مجلات أدبية.. وهي الآن رئيسة تحرير مجلة (الألبانية الحديثة).

عاجت كتابة القصة وتأليف الرواية ونشرت الكتب التالية:

1. لا تغني هذه الأغنية رواية عام 1964م
2. ولدت ابنة قصص عام 1969م
3. أشعار مختارة شعر عام 1972م.
4. سبعة أيام رواية عام 1975م.

تتميز قصائدها بالعاطفة الصريحة.. وإخلاصها للكلمة المنبعثة من أعماق ذاتها.. ونلاحظ في أشعارها إشراقة تأملاتها.. وواقعية نظراتها نحو المجتمع المعاصر والحياة الحاضرة. فالشاعرة تتطلق من الأماني.. لتدفع موكب جيل الفتيات إلى آفاق المستقبل...

لقد شهدت معاناة الشعب الألباني قبل التحرير.. وابتهجت مع المحررين الشجعان الذين تمكنوا من نشر ألوية الحرية.. في أجواء بلادها.. وضمخت نتاجها الأدبي بأنداء عطرة من تاريخ بلادها المجيد...

1 - مرثية الموت:

هل الأمس بعيد؟
إلأم سأبقى أنا هكذا ، نصف حية
هل سأكون ميتة..
هيا أيتها الطفلة
أيمكنني أن أكون حاضرة
إنني أسمع
كلماتي أفكار شاردة
آه.. سأعيش
لأنني مازلت أعبق بعطر الحياة
لكن صوتاً يساورني أبداً
يردد دون نهاية
إنك ميتة.

أجل... إنك ميتة
مصيرك الليل العميق
لا نهاية له..
ومادام هناك..
أجساد دامية وجروح فاغرة
فلن يقاوم الاستشهاد
فلنقبل بالواقع
ولتمت الكلمة التي تقول:
أن لا حول لنا ولا قوة...

هل أنا ميتة..؟
يالها من أكذوبة..
إني أرى.. أحس..
ها هو ذا إنسان يضحك... وآخر يهزأ
وهذا ينتحب.. وذاك يبكي
ذلك لأن القروح غمرت الجسد
إني أسمع.. فأنا مازلت حية
وسأحيا..!!!

دون انقطاع.. يتردد الصوت
أمامك... منافذ عدة
تترصدك دياجير الظلمة
إنك سترينها برضاك

الأقدام.. الأقدام...
وليضحك الموت
ناداني جسدي
جسد الفتاة الشابة
وأنت يا عيني.. سأرنو بك
أريد أن أرى كل شيء من خلال الظلام.
سترتعد فرائصي.. وسأقتلص
مكبلة اليدين.. الجروح تنزف مني
إني أصغي إلى صوتي المتلاشي
أتأمل.. ويقلق خاطري
سوف أعيش..
لأنني ما زلت حية

أمل كبير.. وعقيدة راسخة
ينعشان هذا القلب المتجمد

يضيئان كشمس النهار
يبددان دياجير الظلام
يشفيان جراحاتي الدامية
ويمنعانهما من أن تدفن تحت التراب
أجيب دون أي انزعاج
حكم... ولن أبالي..
آه.. حتى لو أنهم شطروا جسدي
سأموت عزيزة النفس
لن أسكب دمعة
مادمت أنسج بمقاومتي
هالة من المجد الأبدي

قال لي الصوت الخافت..
تأملني جيداً..
هل أنت من حديد..؟؟
كلا.. إنك من لحم وعظم
ستغدين غباراً
في هوة تبتلعك
ولا نجاة لك..
هيا فكري جيداً أيتها الطفلة...

سجن مظلم.. ليل لا نهاية له..
ظهرك على جدار بارد كالجليد
يلسع حياتك القصيرة
التي تراها شابة
وكيف أنها ذات يوم
في بهجة الربيع
تغفو على المروج الخضراء
تلدغها نحلة..
عادت إلى مأواها ناحية
لم تجد شيئاً يخفف من ألمها
إلا رقادها بين ذراعي أمها..

أيتها الأم العزيزة
ماذا ستصنعين لو رأيتني
وأنا غارقة بجروحي
هل تعرفين كيف تغمرين جروحي
بدموعك وقبلاتك
أمي الحبيبة..؟؟

صرير الأبواب
يدغدغ أذن الحارس
الذي يتيه ببزته الفضية..
وشعاع شارد
يهمس في مسمعه
تناول كسرة خبزك..
أيها الحارس الظريف.. البريء..
وأنتم أيها الناس
هل تسمعون ما أقول:
فكروا جيداً...
ولابد أن تبتسموا..
وأنت أيتها الأخت.. ستموتين
سوف يقتلونك
فكري جيداً.. ولا تكوني رعناء
لن يفقه أحد ذلك..
دعي أصدقاءك ورفاقك

أصغي إلى كل هذه الأصوات
التي تتردد على مسامعي من أعماق الظلام:
لقد غدا قلبك جليداً...
ولن يمنحك أحد الحياة

ألا تريدان النجاة
ألا تريدان الحياة
ألا تريدان الدلال..؟؟
إن مصيرك بيد القدر
فلماذا تتهيبان المستقبل..؟؟
دعي الناس يتحدثون ويثرثرون
إنهم يلفظون كلاماً تافهاً
ستصبحين عدماً حين تموتين
وسيحبك الناس وأنت حية
مادمت ناضرة شفافة
ويزداد حبهم لك
وأنت في مقتبل العمر..
تزدهين بنضارة الشباب
ولن تأسفي إلا على شيء واحد
هو أحلامك
التي ستغيب في هوة العدم..
هيا.. انتصبي.. تدرعي بالشجاعة
ولا تقولي:
إن الموت والكلام
قريبان منك...

فأنت في شبابك الآن
أقوى من الموت والظلام..
أبداً سأكرر ذلك..
أبداً لا تأخذني..
إلا جثة هامدة، مكفنة بالشرف
لن أعيش عبدة، ذليلة، حقيرة

ماذا يعني لو مت
إنني في قلب وطني
أجل سأعيش خالدة
يمجدني الصخر والحجر
حيث يستريح الفلاحون
حيث يجتمع الأنصار
سوف أعيش
لأن أحلامي وأناشيدي
لا يمحوها كثر السنين
لن أموت
لأن ألبانيا
ستعيش... كما تعيش الحياة..

يتبدد الظلام..
وتتناثر قطعاً بلا عودة
وفي هذه الحجرة القائمة
لا نسمع صوتاً.. ولا زفرة
بل نشاهد أجفاناً أثقلها النوم..
تنطبق على عينيْن تعبتيْن.
لا تقوى على شيء.. هي مريضة..
محروقة من الحمى.. تهذي:
ترى وهي تعدو فوق المروج الخضراء
يلحق بها أصدقاء الأمس
تجتلي بمنظر إطلالة الربيع
ومنظر الثلج الذائب من الذروات
والنهر المتعرج
ياله من جمال! إنه ذو ماء مبارك
يجري بلا توقف
ويلمحك الشتاء وأنت غضبي
في الصيف تتسكعين
ما أشبهك بقلوبنا
التي لا تعرف إلا التعب
إنها تفرح وتثور
وتتوهج غضباً ثم تنفجر
والحقد العظيم لا حدود له

سنندفع برغبة كبيرة مقدسة
لكي نعبد الطرق الجديدة
بكفاحنا ونضالنا
أحلامنا عذبة لا تنتهي
نسجت منها ما تمكنت
من أجل مستقبل الإنسانية
لترسي قواعد الفرح والازدهار

%

نعمة بروكوناتي Nimete Progonati

عاشت العاملة الشاعرة الألبانية (نعمة بروكوناتي Nimete Progonati) التجربة الاشتراكية في جميع مراحل النضال لتركيز دعائم الاستقلال لبلادها وبذلت جهودها في سبيل تحقيق السيادة الاشتراكية بالمبادئ التي ضمنت للعاملة حقوقها ومنحت المرأة الحرية بعد جهاد طويل مرير حيث تحملت قسوة المآسي من العقلية الرجعية وأفكار التخلف المقيت.

برزت الشاعرة (نعمة) في المجتمع الأدبي مناضلة مخلصه لمبادئ حزبها واشتركت مع الفدائيين والأنصار الألبانيين الذين عاشوا في الكهوف والغابات يوم اجتاحت النازية والرأسمالية بطاح أوروبا حتى انتصار قضية تحرير وطنها ونال الشعب الحرية لاستقبال إشراقة الأجيال في رغد العيش وسعادة الحياة.

ونلمس من خلال قصائدها الروح النضالية الأبية التي تميزت بها الشاعرة. بعدما عاشت أحداثها في معترك المرأة الألبانية على التقاليد البالية والعادات البائدة التي قيدت مصيرها المؤلم والممتد من ظلام الاستعمار العثماني وتسلط عقلية الرجل وأنانيته في جميع شؤونها وأعمالها.

1- الحرية:

نبحث عن لقمة الخبز
ولا نملك حبة قمح
ماذا سنفعل...؟؟
مازلنا صغاراً

آباءنا..
اعتادوا الخصام مع نساتهم
كانوا يرتاحون لذلك
بينما المرأة المسكينة
ذوت مع شحوب الحياة

ويل للعدو الغاشم
الذي يستغل خصوماتنا
انتصرت قضيتنا
وملكننا حریتنا الحمراء
بالدماء القانية

2- الفدائي:

أيها البطل.. أنا معك دوماً
أيها الفدائي.. لن أدعك وحدك

سأذهب معك
وأجبل التراب المقدس
بالدم المتفجر
الذي يسيل فوق البطاح
فقد أزهرت بطولتك
وسأهرع إلى ميدانك

بدت أرض وطننا حمراء
من دماء شهدائنا..
لأجل مصيركم أيها الشجعان
صرخت روحي بالأغاني

أيها الأبطال الأباة
أيها الفدائيون..
سأنال معكم شرف الفداء
وسأجبل تراب وطني المقدس
بدمي..!!

3. وصية أمي

علمتني أمي الشجاعة
علمتني أن أحيا في مصير الواقع
في دوامة معركة قاسية

قد نغيب في رياض الشهداء
فلا تحزني لأجلي يا أمي.

لا يتم عرس بلا بذل وعطاء
ولا يتحرر الوطن بلا معركة وقاتل
لا تتوهج الحرية بلا دماء
ولن نتأخر عن استمرار حربنا الشعبية
حتى يتألق شعارنا إلى الأبد

سنعيد الأرض المغتصبة
سنحرثها.. ونفلحها ثم نزرعها
لا تهتمي أبداً من أجل لقمة الخبز
سيكون لك.. منزل جميل
ولن تشاهدي سقفاً من القش

سننطلق مع مبادئنا الاشتراكية
حتى نرفع معالم بلادنا
وتسود الحرية
في ربوع وطننا

ناتاشا لاکو

Natash Lako

ولدت الشاعرة الألبانية «ناتاشا لاکو» عام 1948 في مدينة «كورتشا» الواقعة في جنوب ألبانيا.. وتخرجت في كلية العلوم السياسية والاجتماعية. بدأت بنشر مقالاتها في الصحف والمجلات وهي في السادسة عشرة من عمرها..

نشرت عام 1972 ديوانها الشعري الأول بعنوان (آذار ونحن) تحرص الشاعرة أن تحلل أحاسيسها بأسلوب شعري جذاب يتضمن شتى الصور التي تتخللها الأماني الرقيقة وهمسات الربيع العذبة.. ونظرات فاتنة امتدت مع خيوط مشاعرها إلى الشوق والشغف لإيقاع لحن الآمال المشرقة..

1- الثلج:

لا أريد رؤية

سقوف القمر يد الحمراء..

ولا الأشجار العارية..

وهي تتن تحت ثقل الثلج..

بينما أحس بقدوم فصل الربيع..

تتراكم كتل الثلج...
وتتساقط.. لتذوب على جفنيّ
وتسيل دموعاً زاهية
دموعاً بيضاء...
ولا شيء يسيل قطرات الحب.

2- الحب :

هات عشرين فلساً.. لأهتف لك..
هات ثلاثين فلساً.. لأرافقك..
وأذهب معك..

قد تمنحني مليون دينار..
لكني.. لن أعود إليك ثانية.

3- أين قلوب الناس..؟؟

أعرف جيداً
أين يترك الناس قلوبهم
الرسام على الجدران
والشاعر في القصيدة
وأنت الذي تبتسم دائماً
يشرق قلبك في عينيك

4 - عيد ميلادي السادس عشر

احتفلت اليوم بعيد ميلادي
السادس عشر..
جئت لأتسلم هويتي
سأحلق اليوم بلا جناحين..
لأن هويتي
جواز سفر للقمر..
إشارة دخول في السديم..
كأني أريد اكتشاف..
أسرار الأرض.. وحياة النباتات..
آه.. أشعر كأني لحن..
بين أوتار قيثارة..

تكفيني ست عشرة سنة
لأغسل القميص المبلل بعرق والدي..
تكفيني ستة عشرة سنة
لأجعل قلوب الملايين تخفق
للأرض..
لكل من يولد
للأيام المقبلة..

%

مسرح

أناتول فيلد

مسرحية للكاتب السويسري

هيرفيه بلوتش..... د. منتجب صقر

"أنا تول فيلد"

مسرحية للكاتب السويسري

هيرفيه بلوتش*

ت. د. منتجب صقر

السيد فيلد، السيد مونت، السيد بوستو هم ثلاثة زملاء يعملون في مكتب واحد. يلمح السيد فيلد لمشروع رحيله لكن زميله لا يوافقانه الرأي، فيقوم بالانتحار شنقاً عبر تعلقه بحبل كان قد لفه حول عنقه. غيرت هذه النهاية المفاجأة قواعد اللعبة في المكتب. رفض زميله فكرة غيابه وراحا يعبثان بجسده بطريقة مثيرة رغبةً منهم بالتسلية: لقد وجدوا في موت زميلهم السيد فيلد عالماً آخر وجديداً أمام نزواتهم ورغباتهم المكبوتة. في نهاية العرض، يدلي مونت وبوستو شهادة طويلة يقدمان فيها شخصية المدير عبر اللعب بجثة فيلد وفي نهاية الأمر يكشف أمرهما فيطردان من المكتب، ثم يعودان إليه ويحتفظان بجثة فيلد "مدفوعين برغبة البقاء".

* Hervé Blutsch' in *Hervé Blutsch' Théâtre incomplet'* Editions du Cardinal' Paris' 1997

- "أنا تول فيلد"، مسرحية منشورة في الأعمال غير الكاملة للكاتب هيرفيه بلوتش، الجزء الأول، دار نشر الكاردينال، باريس، 1997.

يقدم الإرشاد الإخراجي الأول مستويين للحدث: "شهادة" و"مكتب". وعلى هذا النحو اعتمدنا تقديم "الشهادة" باللهجة العامية السورية كونها تعبر عن الكلام الوجداني وتقدم بشكل مباشر للجمهور، أما مشاهد "المكتب" فتمثل باللغة العربية الفصحى التي تنقلنا للوسط الرسمي الذي يفرضه جو المكتب.

يمثل إخراج هذا النوع من النصوص القصيرة في المسرح السوري تحدٍ كبير كونه يعد باكورة إبداع الكاتب بلوتش المسرحي والتي تنسب للمسرح الذهني الذي يصعب تقديمه على خشبة. ومن هنا فقد بدت العملية الإخراجية متكيفة مع النص وتراعي عملية نقله الفني والدرامي، مع حرصنا على تفادي الحلول الإخراجية الجاهزة وعلى التركيز بالدرجة الأولى على أداء الممثل باعتباره الحامل الأساسي للنص على خشبة. لا يقدم العرض سرداً لحكاية بشكلها التقليدي؛ بل حادثة غريبة تجعل من العرض أشبه بمسرحيات الحلم.

ملخص مسرحية "أنا تول فيلد" للكاتب هيرفيه بلوتش؛

يجتمع في هذه المسرحية ثلاثة زملاء في مكتب واحد: فيلد، مونت، وبوستو، حيث أن العمل يوحد بينهم منذ زمن طويل. في لحظة ضيق من روتين الحياة المكتبية يقرر السيد فيلد الرحيل وترك زميليه الاثنين اللذين لم يتقبلا تلك الفكرة. فيقوم فيلد بشنق نفسه بحبل معلق في الهواء. يصاب زميلاه بخيبة أمل جراء هذا الانتحار الذي قام به فيلد وبعد ذلك يقومان باللعب بجثته وتحريكها على شكل دمى. تستمر مشاهد اللعب التي تتحول إلى محاولات "إخراج مسرحي" إلى حين اكتشاف القصة من قبل الزملاء الآخرين والشرطة وذلك بسبب انتشار رائحة فيلد في المكاتب الأخرى. يختبئ مونت وبوستو ويسوغان موقفهما للآخرين الذين لا يستوعبوا ما يفكرون به. يقوم المدير بطرد مونت وبوستو من العمل فيصبحا في موقع يسمح لهما بالتعليق على القصة من زاوية خارجية بحيث إن موضوع موت زميلها أصبح يستحوذ على تفكيرهما وربما يغير مجرى حياتهما. يوضع جسد فيلد في وعاء بلاستيكي كبير كي يصار إلى ترحيله في اليوم التالي إلى مشرحة الجثث.

تطرح المسرحية موضوع العمل في الأماكن الضيقة والضييق النفسي الذي ينتج عنه. فالشخصية أشبه ما تكون لدمية يحركها أولاً روتين العمل القاتل وبعد موتها تصبح دمية مرة أخرى بيد زملائها. تعتبر مسرحية "اناتول فيلد" كنموذج عن المسرحية القصيرة المعاصرة، إنها مبنية بشكل مونتاج كتابي بحيث تتعاقب مشاهد "الشهادات" و"المكتب" والتي تدور حول النواة الأساسية وهو انتحار فيلد. تضاف إلى هذه المشاهد لعبة إخراج مسرحي يقوم بها مونت عبر تحريكه لجهة فيلد وجعلها تنطق كلمات مضحكة. يقول مونت: "أعدنا العمل على أحد المشاهد التي أخرجها بوستو الباردة. كل شيء كان يسير على ما يرام: النص، الأداء" (اناتول فيلد، ص 123).

تجري أحداث المسرحية في مكتب. في المشاهد التي تحمل عنوان "شهادات" تجلس الشخصيات على مكاتبها وتوجه الكلام للجمهور. الخشبة مضاءة بنور مصباح عادي. أما في المشاهد المعنونة "مكتب" فالإضاءة تقتصر على نور مصباح المكتب.

لا يوجد فواصل في الإضاءة بين مشهد وآخر إلا حين يشار إلى ذلك.

تمهيد

يجلس مونت وبوستو إلى مكتيهما في حين يقف فيلد على مكتبه مقابل الجمهور وييده حقيبة.

شهادة

مونت: كنا ثلاثة زملاء في مكتب، يوحدنا العمل، متضامنين دائماً، لم يكن أحداً يعرف الآخر جيداً سوى أننا كنا نقضي الوقت معاً في كل يوم من أيام الأسبوع. فقد كان الوجهان الإجباريان لكل أيامي هما السيد بوستو والسيد فيلد وأنا اسمي السيد مونت. ذات يوم، قال لنا السيد فيلد:

مكتب

بوستو ومونت في غمرة العمل

فيلد: - حان الوقت كي أترك هذا المكتب.

يتجه نحو مونت.

فيلد: سوف أرحل قريباً.

مونت: لا أصدقك.

شهادة

بوستو: كنا ثلاثة زملاء في مكتب، لقد أرسينا قواعد المحبة الصادقة حول مشروع عمل مشترك. كان السيد فيلد يلمح دائماً إلى مشروع رحيله، لكننا لم نكن نوافق على الرأي.

مكتب

بوستو ومونت في غمرة العمل.

فيلد: حان الوقت لرفع الأشرعة (يلتفت نحو بوستو). عليّ أن أترككم

بوستو: أنا غير موافق.

يعود فيلد إلى العمل، يتجه نحو الجمهور

فيلد: ثلاثة زملاء في مكتب، ثلاثة زملاء مساكين نموت من أجل

العمل. في الخارج كان الطقس جميلاً.

كنا في شهر تموز. كانت حقيبتني جاهزة.

فيلد يقفز في الفراغ. يوقفه جبل كان قد لفه حول عنقه. تطفئ الأنوار.

نهاية التمهيد.

I

مكتب

يجلس بوستو ومونت إلى مكتيهما. يبدوان مصدومين وراقبان
جثة فيلد الذي ما يزال يمسك حقيبتة بيده أمام المكتب.
صمت طويل.

بوستو: هل تعتقد أنه ميت؟

مونت: لا مزاح مع فقرات الرقبة.

زمن.

بوستو: عجيب!

مونت: قالها وفعلها، يا للحماقة، لكن هذا شيء جميل.

بوستو: علينا أن نجد شخصاً آخر سيد مونت...

تسقط حقيبة فيلد على الأرض

مونت: علينا تنظيف المكان أيضاً...

II

شهادة

مونت: كنا نرتب المكتب مرتين في الأسبوع، كل حسب دوره.

بوستو: كنا نتقاسم الدور، لكل واحد منا أسبوعه. هذا الأسبوع كان
الدور دور السيد فيلد.

III

مكتب

لا يزال مونت وبوستو يراقبان فيلد.

مونت:

الميت غريب حقاً.

بوستو:

إنه لا ينطق أبداً.

مونت:

إنه لا ينطق لكنه يتكلم، هل لاحظت كم هو شاحب؟

بوستو:

نعم.

مونت:

إن وجهه ممتعض، تماماً كما في الأيام السيئة الماضية...

بوستو:

نعم.

مونت:

سوف ألمسه.

بوستو:

تلمسه؟ أتعني ذلك حقاً؟

مونت:

لن يعضني.

بوستو:

وماذا عن ذاكرته؟

مونت:

ليس له ذاكرة ولن أوّله. سوف ألمسه كي أتحمّسه فقط.

بوستو:

سأتي معك.

مونت:

إذا أردت.

ينهض الاثنان ويتجهان نحو فيلد بخطوات تشبه خطوات الذئب

نحو فريسته. بعد برهة من الزمن يلمس مونت الجثة.

بوستو:

كيف وجدته؟

مونت:

إنه بارد.

يحرك مونت ذراع الجثة عدة مرات.

إنه مسلي حقاً. ينفذ كل ما أطلبه منه.

يقوم بتحريك يد فيلد ويقول بصوت ساخر: صباح الخير.

يعود إلى صوته الاعتيادي ويوجه الكلام لبوستو ألا تجد الأمر

مسلياً؟

بوستو:

هل أستطيع أن أجرب ذلك؟

مونت:

طبعاً.

وبدوره يقترب بوستو من جثة فيلد ، يراقبها ويلمسها بطرف الأصابع ، ثم يقوم بمصافحتها بشكل مباشر دون أن يرفع النظر عن وجهه.

بوستو:

صباح الخير يا سيد فيلد (يوجه الكلام لمونت) هذا صحيح ، إنه أمر غريب حقاً.

مونت:

أليس كذلك؟ فلنفك حبله.

يقومان بفك الحبل ويجلسانه على كرسیه.

مونت:

(يحتفظ بالحبل في يده) يا له من حبل قوي. لم يكن بمقدور فيلد أن يفلت منه.

بوستو:

يمكن أن نقسمه إلى قطع صغيرة ونعتبرها قطع تجلب الحظ.

مونت:

نقسم الحبل نصفين وعندها سيحالفنا الحظ أكثر.

بوستو:

فكرة رائعة حقاً. سوف نستمتع كثيراً. يا له من أمر مثير.

يقوم الاثنان بقطع الحبل إلى نصفين ويأخذ كل منهما نصف.

مونت:

هل لاحظت أن السيد فيلد تخلص من هيئته المزعجة؟

بوستو:

لا.

مونت:

لاحظ إذاً. إنه هادئ.

بوستو:

أنت تفهم الهدوء بشكل غريب ، فهو لا يعبر عن شيء.

مونت:

علينا أن نعيد له ابتسامته (يعيد له ابتسامته).

ألا يبدو أفضل هكذا؟

بوستو:

يبدو مرحاً.

- موننت: ولكي يبدو أكثر مرحاً يجب أن نضع قناعاً على وجهه. عندي بعض الإكسسوارات، سوف تعطيه شكلاً رائعاً.
- بوستو: ولكن لماذا تريد أن تقنعه؟
- موننت: لمَ لا؟ لنتسلى قليلاً. لن نحظى بهذه الهيئة كل يوم ولا بهذا الحبل الذي يجلب الحظ.
- بوستو: ولماذا تجد الأمر غريباً؟
- موننت: لا أعرف... أنت تطرح أسئلة غريبة... لا أعرف شيئاً. أجد ذلك طريفاً، وأنت؟
- بوستو: لدي الإحساس نفسه.
- موننت: حسناً؟
- بوستو: ألا ترى أن ذلك مثيراً للقلق؟
- موننت: ماذا؟
- بوستو: أن نجد ذلك طريفاً.
- موننت: تعني القناع؟
- بوستو: نعم.
- موننت: لا.
- بوستو: لمَ لا؟
- موننت: لأنك... أنت تزعجني يا بوستو... إلى أين تريد أن تصل؟
- بوستو: لا لشيء... أنا أسألك هذا كل ما في الأمر.
- موننت: لقد أفسدت رغبتني...
- بوستو: ألم تعد تجد ذلك طريفاً؟
- موننت: بلى. لكنني لم أعد أرغب بذلك. نحن نضيع الوقت ونتحدث كثيراً. سوف أعود للعمل.

يعود إلى مكتبه، يجلس، يفتح ملفاً ويقرؤه بانتباه.

بوستو: لا. فلنضع القناع.

مونت: لاحقاً.

بوستو: متى؟

مونت: قلت لاحقاً.

IV

شهادة

مونت: " لاحقاً " كان ذلك في اليوم التالي. أحضرت أنا وبوستو - بالإضافة للأشياء التي وجدتتها في غرفة ملابس - بعضاً من الإكسسوارات التي أضفت على فيلد هيئة لم نعهدها من قبل أبداً.

V

مكتب

جثة فيلد مقنعة على شكل مهرج: قميص مربعات، باروكة، أنف أحمر... إلخ. يقف مونت وبوستو بجانبه فيلد.

مونت: ألا يبدو أفضل هكذا؟

بوستو: لم يعد يشبه نفسه، لم يعد كما كان من قبل، إنه شخص آخر.

مونت: فيلد آخر... لكنه الشخص نفسه في آن معاً.

بوستو: يبدو كمهرج جميل..

مونت: أرى ذلك أيضاً... لباسه يليق عليه. علينا أن نضع له رقماً صغيراً تماماً كما يفعلون في السيرك.

بوستو: لكنه ميت، سيد مونت.

مونت: أرى ذلك جيداً، ولكن إذا وضعت هذه الحبال هكذا (يمسك

الحبال التي تجلب الحظ ويربطها حول ذراعي فيلد) يمكنني أن أستفيد منها كما لو أنها لدمية. والآن هذا عرض قصير سوف يسليك يا سيد بوستو.

بوستو: عرض من أجلي؟

مونت: يقدمه لك صديقك العزيزان...

بوستو: هذا لطف كبير.

مونت (يرفع يد فيلد ويقلد صوته) صباح الخير أيها الأطفال الصغار!

VI

شهادة

يتخلل شهادة بوستو موسيقى مخصصة للأطفال.

بوستو: كان ذلك كالدمى التي لعبت بها في طفولتي. استعدت تلك البساطة التي كنت أعتقد أنني قد فقدتها لزمان طويل. كانت عيناى تفيضان بالدموع لشدة الفرح وكنت أصفق بحرارة. كنت أصرخ "أكثر!". لم أكن أريد أن يتوقف العرض وكنت أصرخ وأصرخ "أكثر... أكثر... أكثر أيتها الدمى!".

يعود بوستو نحو الدمى التي ظلت ساكنة حتى هذه اللحظة. يقوم مونت بتحريكها فيصفق بوستو بقوة.

بوستو: أكثر... أكثر... أكثر أيتها الدمى!

إعتماد تدريجي

VII

شهادة

مونت: مرت عدة أيام ونحن نلعب بزميلنا السابق، كنا نعيد السيناريوهات ذاتها في كل مرة، كنا نلهو ونمثل طوال الوقت

لكن رائحة غريبة بدأت تنتشر في المكتب.

VII

مكتب

يقوم مونت وبوستو بوضع قناع مختلف على وجه فيلد. بوساطة الحبال التي تجلب الحظ يحركانه ويجعلانه يكتب رسالة.

بوستو: يملي على مونت الذي يحرك يد فيلد.

سيداتي، سادتي: نظراً للانشغال في العمل، يعتذر السيد فيلد عن حضور الاجتماع. تفضلوا بقبول فائق احترامي.

يقومان بختم الرسالة بيد فيلد. يحملها بوستو ويعود إلى مكتبه. يرخي مونت الحبل الذي يمسك به فيلد. تهوي الجثة على المكتب.

مونت: علينا أن نتوقف هنا الآن، إنه يصدر رائحة كريهة. ألا تعتقد ذلك؟

بوستو: لا أستطيع يا سيد مونت. لسنا في أسبوع التنظيف الخاص بي.

مونت: وأنا أيضاً لا أستطيع. إنه أسبوع السيد فيلد. (يسحب جثة فيلد ويجعلها تتكلم):

هذا صحيح، هذا أسبوعي لكن ليس لدي الشجاعة لـ...

فجأة تنقطع أحد الحبال التي تحمل الجثة.

صمت طويل

مونت: حبالنا مهترئة، يجب أن نشترى حبالاً جديدة.

IV

شهادة

بوستو: كنت أنهض صباحاً وأذهب إلى العمل بقناعة تامة. كنت أعود إلى بيتي مساءً ثم أتناول العشاء وأنام، كنت أعتقد أنني كنت

سعيداً. لم يكن لدي أي شعور بالفراغ في حياتي إلى أن جاء اليوم الذي أرشدنا السيد فيلد إلى الطريق الصحيح. كان ذلك في صباح مشرق من شهر تموز. ما أيقظه فينا لا يمكننا أن نبذله بذهب الأرض. نور ما كان يضيء في داخلنا، قوة بناءة كانت تحيينا، شعرنا بأننا نخلق كل يوم من جديد... تماماً كالألعاب النارية ذات الألف لون...!

مونت:

في الحقيقة، لم نكن نرغب بالتوقف، فقد كنا نتسلى كثيراً وكنا لا نأبه بالرائحة الكريهة. اشترينا حبالاً جديدة مزودة بنظام بكرات متطور. وهكذا فقد أوجدنا لأنفسنا ألعاباً مثيرة تسمح لنا بإقامة عروض بنوعية جديدة. و بينما يلفظ الجملة الأخيرة، يقوم بفتح نظام البكرات الجديد فتسقط الحبال على الجثة.

بوستو:

كنا في قمة فنناً عندما "وصل"...

حالة من الارتباك الغريب تهيمن على بوستو الذي يثبت الحبال لتحريك فيلد بينما يتابع مونت حديثه.

مونت:

أعدنا مشهداً كان بوستو قد حضره البارحة. كل شيء كان يسير على ما يرام، النص، الاقتباس... وفي هذه اللحظة تدخل بعد أن جذبته الرائحة الكريهة التي انتشرت في الغرفة وانتقلت إلى المكاتب الأخرى. دخل بينما كنا نقوم بالعرض ولم نكن قد لاحظنا وصوله. كان على حبال الحظ أن نخبرنا بقدومه، لكننا قد استمتعنا كثيراً في هذه العروض لدرجة أننا أغفلنا هذا التفصيل.

يبحث مونت عن قبعة ملصق عليها بطاقة صغيرة حيث نقرأ كلمة "المدير"، يضعها على رأس الجثة ويقول:

مونت:

كانت الواقعية نموذج عمل بالنسبة لي ولبوستو. وجدنا أنفسنا في هذا النوع.

يضاء المكتب. يتكلم المدير عبر فم فيلد الذي يحركه مونت وبوستو بوساطة الحبال ونظام البكرات.

المدير/فيلد: لقد قتلوا السيد فيلد!

بوستو: هذا غير صحيح، لقد انتحر بنفسه.

المدير/فيلد: أنتم وحوش، كيف استطعتم أن...!

مونت: لكننا لم نفعل شيئاً. هو انتحر. هذا كل ما في الأمر!

المدير/فيلد: سأستدعي الشرطة!

مونت: يقطع اللعبة كي يوضح للجمهور.

تجمع عدد كبير من الأشخاص أمام الباب، رأينا الوجوه المنسية لزملائنا الذين يعملون في المكاتب المجاورة.

بوستو: (يعاود اللعبة).

كنا نلعب!

المدير/فيلد: هذا عمل لا يمكن وصفه! أنتم وحوش!

بوستو: ليس لحياتك معنى...!

يرخون الحبال، تسقط جثة فيلد على الأرض. تضاء الخشبة بالإضاءة العادية كما في مشاهد الشهادات. يقوم مونت وبوستو بإعادة فيلد إلى مكتبه ويجلسون إلى مكاتبهم.

مونت: لم يفهم المدير شيئاً.

لم يفهم الآخرون شيئاً. لم تفهم الشرطة شيئاً. لم يفهم أحد أي شيء. لا أحد كان يريد أن يفهم شيئاً. لهذا السبب قاموا بطردنا فهم كانوا يخافون من الحقيقة. كانوا يرتعشون لمعرفة ما كان ينعش قلوبنا. لم يكونوا يملكون قوة الحياة تلك، كانوا يختبئون خلف الكلمات: "الأخلاق، العمل، الذاكرة، المقدس، لا تهاون مع هذه الأمور"... لأننا كنا مثلهم أنا وبوستو... كنا نعلم

أنهم لم يكونوا إلا مجرد موتى على قائمة الانتظار.

بوستو:

عدنا إلى بيتنا، في الخارج كان العالم يبدو فارغاً، أجوفاً من دون معنى أو قيمة. لقد كان تفكيرنا مشغولاً بفيلد فقد وضعوه في النعش وظل وحيداً هناك... في مكتبنا.

مونت:

في المساء، عدنا إلى المكتب مندفعين برغبة البقاء. قمنا بإخراج الجثة من النعش. وبدلاً منها وضعنا كل وثائقنا وأوراقنا. بقينا هناك، نحن الثلاثة، مختبئين في المكتب.

بوستو:

في صباح اليوم التالي، عندما وصل عمال مصلحة القبور، استغرب المدير من بقاء الرائحة في المكتب. رغم التعقيم الكامل للمكتب، أنا ومونت كنا نرتعش خوفاً من أن يكتشفوا أمرنا...

مونت:

لكنهم قرروا إغلاق المكتب. وهكذا للمرة الأولى، عاد الأمل إلينا.

بوستو:

حتى عندما سدوا الباب، شعرنا بسكينة تامة، من دون أي قلق أو ندم أو مرارة. فرحة عارمة كانت تملأ روحنا. يسحب مونت أحد الحبال التي كانت تشد جثة فيلد.

يرفع هذا الأخير رأسه ويقول:

فيلد:

- إعتام.

إعتام

%

مراجعات كتب

قراءة في كتاب تطور تعليم اللغات: 5000 سنة من التاريخ

كلود جرمان ت: جميلة غريب

جيمس جويس البطولي والكوميدي

فينتان أوتول ت: توفيق الأسدي

حلب في الأدب التركي الحديث

مذكرات علي كمال أنموذجاً

..... ت: عبد الستار الحاج حامد

قراءة في كتاب تطور تعليم اللغات: 5000

سنة من التاريخ

ل: كلود جرمان (Claude Germain)

ت: جميلة غريب

مقدمة:

شهدت تعليمية اللغات تطوراً هائلاً في العقدين الأخيرين، ورغم أهمية هذا العلم إلا أنه لم ينل حظّه من التأليف العربي كما وكيفا، وبالمقابل يواجهنا تراث علمي ضخم مكتوب، ومنشور باللغتين الفرنسية، والإنجليزية. وبناء عليه؛ ونظراً لأهمية الموضوع، ودور الترجمة في نقل المعارف، والعلوم، والخبرات بين الأمم؛ كان لزاماً علينا المشاركة في هذا الحراك المعرفي؛ لنقل شيئاً مما كُتب في هذا الميدان إلى اللغة العربية، ذلك أن الترجمة تساهم بصورة غير مباشرة في تطوير اللسان العربي.

وقد وقع الاختيار على كتاب تطور تعليم اللغات: 5000 سنة من التاريخ لمؤلفه Claude Germain (♦)؛ وتعود أهمية هذا الكتاب، والحاجة الملحة لترجمة أفكاره الأصولية إلى اللغة العربية للأسباب التالية:

- قلة المراجع العربية في اللسانيات التطبيقية - بشكل عام -، وفي مجال تطور تعليم اللغات - بشكل خاص ..

- يعالج هذا الكتاب موضوع تطور تعليم اللغات بطريقة شمولية؛ حيث يستعرض جميع المراحل الأساسية التي يتضمنها تعليم اللغات بدءاً من تحليل الحاجات، وانتهاء بتقويم البرنامج اللغوي. كما يعكس الكتاب آخر ما تم التوصل إليه من طرائق، ومقاربات في مجال تعليم اللغات الأجنبية.

- مؤلف الكتاب **Claude Germain**؛ أستاذ كرسي بقسم اللسانيات، وتعليمية اللغات بجامعة Québec ب: Montréal. كرّس الأربعين سنة الأخيرة من عمره في خدمة تعليمية اللغات، وذلك بمشاركته في العديد من الفرق البحثية، والتنظيمات الحكومية لتعليم اللغات بكندا، كما شارك في العديد من المؤتمرات، والملتقيات الدولية التي نال من خلالها استحسان الجميع، ويعد هذا الكتاب دليلاً واضحاً على اجتهاد الكاتب وجهده في خدمة تعليم اللغات، من خلال المسح التاريخي الذي قام به ل 5000 سنة من التاريخ.

- ونروم من الدراسة؛ وضع القارئ في بوتقة تاريخية واسعة (5000 سنة من التاريخ)؛ يُبصر من خلالها فكراً غربياً يتحدث لنا عن تاريخ تعليمية اللغات، وأهم التوجهات الفكرية، والتيارات اللسانية، والطرائق، والمقاربات التعليمية. وفوق كل هذا وذاك؛ موقع اللغة العربية من الخريطة التاريخية لتعليم اللغات، كما يراها صاحب الكتاب.

- وانطلاقاً من الكتاب؛ يُقسّم تعليم اللغات عبر الحقائق التاريخية إلى خمس مراحل:

المرحلة الأولى: [منذ 5000 سنة؛ بسومر؛ أول تعليم للغة حية].

المرحلة الثانية: [مصر والإغريق؛ تعليم اللغات الميتة. 2100 ق م ← 3000 ق م]

المرحلة الثالثة: [من الرومانية القديمة إلى التجدد؛ تعليم اللغات الحية].

المرحلة الرابعة: [من؛ 16 ق م ← 19 ق م. اللاتينية من لغة ميتة إلى لغات حية].

المرحلة الخامسة: [القرن العشرون؛ الحقبة العلمية].

المرحلة الأولى [منذ 5000 سنة، بسومر؛ أول تعليم للغة حية]:

وهي مرحلة متميزة لا بأقدميتها بل بطبيعتها، حيث أعتد فيها أول تعليم مدرسي منظم للغة ثانية، وهو تعليم اللغة السومرية للأكاديين. والسومرية أول حضارة اشتهرت بالعالم منذ 5000 سنة - تقريباً ..

- عرفت كتابتهم بالكتابة المسمارية؛ لأنها على شكل مسامير، أو زوايا حادة ترسم على اللوح الطيني، وتعد ب: ستمئة (600) رمز. كما ظهر أول معجم ثنائي اللغة على شكل قائمة من الكلمات.

- أما سبب تعلم الأكاديين للغة السومرية؛ فهو ناجم عن تخوُّف الأكاديين من غياب اللغة السومرية، على اعتبار أنها اللغة المقدسة لديهم، وهذا بالفترة الممتدة 2350 ق.م ← 3000 ق.م.

المرحلة الثانية [مصر والإغريق. تعليم اللغات الميتة؛ 2100 ق.م. ← ق.م]:

1 - مرحلة الحضارة المصرية: عُرِفَتْ بثلاثة أشكال من الكتابة؛ أولها:

أ - الكتابة الهيروغليفية؛ وهي الشكل الذي عرفت به الحضارة المصرية. وهيروغليفية كلمة من أصل إغريقي؛ "هيروس" بمعنى مقدس، و"غلوفين" بمعنى نقش. كما أنَّ أوَّل التسجيلات الهيروغليفية تصل إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد؛ أي سنوات قليلة بعد ظهور الكتابة السومرية.

وبما أنَّ الهيروغليفية صعبة الرسم؛ فقد أدت إلى ميلاد شكل آخر من الكتابة أكثر سرعة من رسمها؛ يتعلق الأمر ب:

ب - الكتابة الهيروغليفية (استعملها كهنة مصر القديمة)؛ وهي كتابة من أصل هيروغليفية (أي تصويرية) لكنها مبسطة. أشكالها ملتصقة فيما بينها؛ مما يعني الابتعاد شيئاً فشيئاً عن الكتابة الهيروغليفية.

وحوالي 650 سنة قبل الميلاد؛ ظهر بالمقابل شكل ثالث من الكتابة لكنّه أكثر وضوحاً، وارتباطاً بين رموزها؛ إنها:

ج - الكتابة الديموطية: (بمعنى شعبية)؛ كتابة أكثر وضوحاً لفك رموزها، وأكثر سرعة عند رسمها من سابقتها. حيث غدت كتابة مصر اليومية والعادية، كما أنها لا تشبه إلى حد بعيد الكتابة الهيروغليفية (كتابة مصر العتيقة).

كان الداعي إلى تعلم المصريين القدامى للغات؛ أعمالهم، وعلاقاتهم الدبلوماسية، فسعوا إلى الترجمة، والتفسير. حيث أُعطي المترجم لقب: قائد المترجمين، وهي من أعظم الوظائف حينها، توارثها ابن عن أب. وبهذا الشكل يتجلى وجه آخر من أوجه تعلم لغة ثانية؛ لأن اللغة الهيرية غدت لغة التعليم المنظم، واللغة الهيروغليفية لغة ثانية.

2 - تعليم الإغريقية للرومان: على الرغم من أن الإغريق عرفوا بالتدريس المنظم ما بين [2ق.م ← 4ق.م]؛ غير أنه اعتبر تعليم أحادي اللغة؛ لأن الإغريق كانوا يعتبرون باقي اللغات - عدا لغتهم - لغات بربرية لا تستدعي تعلمها، والاهتمام بها.

المرحلة الثالثة [من الرومانية القديمة إلى التجدد: تعليم اللغات الحية]:

- وتتعلق بتعليم الرومان اللغة الإغريقية (لغة الهيبة والنفوذ)، وذلك في بحر القرن الثالث قبل الميلاد.

- حيث اعتبرت العائلات الأرسطوقراطية تعلم لغة ثانية من أولوياتها؛ فالطفل الروماني يُؤجّر له عبد، أو أمة إغريقية لتعلمه اللغة الإغريقية فيتعلم القراءة، والكتابة.

- المرحلة الرابعة [اللاتينية من لغة ميتة إلى لغات حية: 16ق.م ← 19ق.م]:

- تطورت الرومانية إلى اللاتينية، إلى أن أصبحت شيئاً فشيئاً تهيم على روما القديمة. ساهمت في انتشارها الديانة المسيحية فغدت معظم الأوطان الأوروبية، وشمال إفريقيا، وكذا البلقان تتحدث بها. كان ذلك أوائل القرون

الميلادية، فأصبحت اللاتينية اللغة العالمية للثقافة، والفلسفة، والدين، والقانون، والحكم، والتواصل.

- ثم انقسمت اللاتينية إلى لاتينيتين (أواخر القرن 5 الميلادي):

أ - لاتينية كلاسيكية: وسميت أيضاً باللغة العالمة (Langue Savante)، اقتصر استعمالها بالكناش، وللكتابة الأدبية.

ب - لاتينية جماهيرية (لغة الجماهير): وسميت أيضاً باللغة العامية Langue Vulgaire أي؛ للاستعمال اليومي بين عامة الناس.

ومن منطلق تطور اللغات؛ تطورت اللاتينية إلى لهجات، ثم تحولت بدورها مع مرور الزمن إلى لغات ك: الفرنسية، والإيطالية، والإسبانية، والإنجليزية... إلخ، واحتلت شيئاً فشيئاً مكانة اللاتينية، التي تقلصت مساحة استعمالها لتصبح لغة ميته تعلم لمجرد ترف فكري؛ أي باعتبارها لغة ثانية.

- أما ما يخص طريقة تعلم اللاتينية لغة ثانية؛ اعتمد فيها الحوار، التكرار وسيلة للتعليم.

1 - المعلم Ascham، وMontaigne، وLocke (ق 16 ← ق 17)

يعتبر المعلم Roger Ascham [1515 – 1568]؛ أحد أكبر المثقفين في زمانه، الذين يمثلون التربية الكلاسيكية بإنجلترا.

عُرف بتعليمه اللغة اللاتينية خاصة للعائلات النبيلة؛ حيث كان معلماً للأميرة Elizabeth في الفترة الممتدة بين [1548 و 1550]، ثم غدا سكرتيرها الخاص لما أصبحت ملكة إنجلترا.

— اشتهر بعد وفاته (1570) بمؤلفه الموسوم بـ: سيد المدرسة (The Schoolmaster) = le Maître d'école = الموجه لتعلم اللاتينية.

- ويضيف Claude Germain من خلال دراسته لتطور تعليم اللغات؛ إن المعلم scham اعتمد أساليب أخرى لتعليم اللغة الثانية (اللاتينية)، والمتمثلة في:

- الترجمة المضاعفة للمبتدئين.

- إعادة تشكيل النص من شعري إلى نثري.

- التخليص.

- التكرار.

- عدم تلقين القاعدة النحوية.

❖ وتستمر المرحلة الرابعة إلى غاية ق 17.

2 - طريقة كومنيوس؛ (كومنيوس والصور. ق 17).

- يبرز في نهاية القرن السادس عشر، وبداية القرن السابع عشر أكبر عالم تدريس؛ ألا وهو كومنيوس (Comenius) (1) مؤسس تعليمية اللغات. كما أنه كاتب وعالم في اللاهوت، والآداب القديمة.

- ويقصد كومنيوس بالتعليمية أنها فن التدريس، ويتجلى ذلك في كتابه (التعليمية الكبرى) Didactica-Magna [1638]، ويعرفها على أنها الفن العام للتعليم في جميع المواد، ويقول كومنيوس أن التعليمية - "تهدف إلى أن تجعل تعلم اللغات سريعاً وفعالاً وممتعاً". (2). كما عرفت طريقته في التعليم باعتمادها على الصور.

- وعليه يمكن القول أن مصطلح = تعليمية = نسب لأول مرة لتعليمية اللغات، ثم اتسعت دائرة استعماله ليشمل تعليمية المواد الدراسية الأخرى، بالإضافة إلى مفهوم السرعة، والفعالية، والإمتاع الذي اعتبر هدفاً للتعليمية مع كومنيوس، وبقي هدفاً منشوداً لها إلى وقتنا الحالي.

- ويذكر Claude Germain أن Comenius اهتم في أبحاثه عن أصل اللغات، كما أنه اعتقد بوجود قواعد لسانية عالمية، وهذا (ما يسعى إليه تماماً العالم الأمريكي الجنسية Noam Chomsky) للكشف عنه، فضلاً عن أنه (Comenius) يسعى إلى خلق لغة عالمية مثالية؛ لغة مصطنعة أسماها ب: Panglottie.

- ويقول Claude Germain؛ إنه من غير الإنصاف ألا نذكر مدح Jean Comenuis لـ Piaget، حيث يقول فيه(3):
- "من خلال مفارقة تعليمية، ومن وجهة نظر تاريخ العلوم؛ فإن هذا العالم في ما وراء الطبيعة الذي كان يحلم بعلم كامل؛ أسهم من خلال كتابه التعليمية الكبرى =، وتحليلاته المتميزة؛ في إنشاء علم التدريس، ونظرية في التعليمية تعكس نظرة التدريس في المستقبل. ونستطيع القول إنه من هنا، ومن دون أي شك؛ هدفه المنشود" - (بياجي، 1957).
- وبهذا الشكل يمكن اعتبار Comenuis؛ أب التعليمية.

3- التعليم التقليدي للغات؛ طريقة النحو والترجمة:

- استمرت نماذج تعليمية اللغات في التجدد شيئاً فشيئاً إلى غاية ظهور طريقة "النحو والترجمة". (غالباً ما تسمى بالطريقة التقليدية أو الكلاسيكية).
- اشتهرت في أواخر القرن التاسع عشر (ق 19)، وعلى الرغم من أنها كانت مهيمنة في وقت من الأوقات؛ إلا أنها لم تعد تجدي نفعاً في أوقات لاحقة.
- ويذكر Claude Germain؛ أن (Besse) 1985 يعتبر أن طريقة النحو والترجمة:
- لم تفض إلى كفاءات، على الرغم من الساعات المكثفة من الدراسة.
- وعلى مدى ثمان، أو عشر سنوات؛ لم توجد قدرات، ولا كفاءات على مستوى الكتابة - خصوصاً ..
- اعتبار اللغة قائمة من الكلمات.
- الجمل المقترحة في طريقة النحو، والترجمة؛ جمل مصطنعة، وغير حقيقية.
- الترجمة كلمة بكلمة؛ لا تعكس المعنى الكامل، والحققي.
- لا يعتمد فيها على النظريات اللسانية، والنفسية، والتربوية.

4 - محاولات للإصلاح - (الربع الأخير من القرن التاسع عشر)

أ - الطريقة التسلسلية:

- جاءت الطريقة التسلسلية محاولة للإصلاح، ولمواجهة نقائص طريقة النحو والترجمة، وذلك على يد Francois Gouin (1880)، وهي الطريقة الأكثر شعبية - حينها - لتعليم الإنجليزية لغة أجنبية، وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية أوائل القرن العشرين، وقد اعتبر فيها الانغماس اللغوي أولوية لتدريس اللغة الأجنبية.

- يقول Gouin: "إن تعلم اللغات بمنزلة سكة حديدية معنوية لتجارة العقول (4) ذلك أنها مرآة للعقل البشري، وقناة تعبر من خلالها ثقافة معينة.

من مبادئ الطريقة التسلسلية:

- إعطاؤها الأولوية للتعبير الشفوي، ويليهِ التعبير الكتابي.
- اعتمادها التكرار، والتتالي في الأحداث - لذلك سميت بالطريقة التسلسلية ..

- لا مجال فيها للخطأ داخل القسم.

- الوسائل التعليمية عند Gouin هي: القاعدة النحوية، والقاموس. (أي إنها لا تبتعد كثيراً عن طريقة النحو، والترجمة).

- تعد الطريقة التسلسلية؛ أقدم المقاربات الطبيعية.

ب - الطريقة المباشرة: [نهاية القرن 19 ← بداية القرن 20]

- تداول استعمالها، وتطبيقها كل من الألمان والفرنسيين، كما عرفت في الولايات المتحدة الأمريكية بأماكن محدودة.

تتأسس الطريقة المباشرة على المبادئ التالية:

- تعلم اللغة لغرض التواصل (يتعلم المتعلم كيف يسأل، وكيف يجيب، وأن يفكر باللغة الثانية).

- الأولوية للاستعمال الشفوي.
- النطق الصحيح ضروري باللغة الثانية، فلا مجال للخطأ.
- تقديم مهارة الحديث ثم تنمية القراءة، والكتابة.
- اللغة الشفوية المستعملة؛ هي اللغة اليومية.
- يدرب المتعلم على استعمال جملة كاملة عكس ما كانت عليه طريقة النحو، والترجمة التي اعتبرت اللغة قائمة من الكلمات.
- دراسة القيم الثقافية للغة الثانية من تاريخ، وجغرافيا... إلخ، فالمتعلم يفكر باللغة الثانية.
- على المتعلم أن يكون طرفاً فعالاً؛ بحيث يجيب عن الأسئلة التي يطرحها المعلم، وأن يقرأ بصوت عالٍ يسمعه زملاؤه.

فاعلية الطريقة المباشرة كما بيّنها Claude Germain:

- لقد أظهرت الطريقة المباشرة بعض التفوق، والنجاح خاصة بالمدارس الخاصة؛ فهي صعبة التكيف في المدارس العامة؛ إذ على المدرسين التحدث باللغة الأجنبية كتحدثهم باللغة الأم.
- كي تكون ذات كفاءة؛ لا بد أن تعلم اللغة الثانية بمقدار زمني مماثل للمقدار الزمني الذي تدرس به اللغة الأولى.
- غير مؤسسة على منهجية واضحة؛ بل مؤسسة على خلفيات، ومبادئ عفوية حدسية.
- ترفض تماماً الترجمة وسيلة للتعلم.
- تساهم في نشر وتأسيس بعض المبادئ والتقنيات البيداغوجية:
- سؤال ← جواب شفوي.
- الوسيلة التعليمية ← الصورة.
- اعتمادها النصوص السرديّة.

المرحلة الخامسة [القرن العشرون (ق 20)؛ الحقبة العلمية]:

1 - التيار التكاملي: ويضم الطرائق التي تركز على طبيعة اللغة، وعلى التعلم، وهو نتاج للتحويل الفكري، واللغوي مع ظهور اللسانيات، والعالم السويسري Ferdinand De Saussure (1857 - 1913). حيث نمت الحاجة - مع نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين - إلى جعل الدراسات اللسانية علمية، ومستقلة عن بقية العلوم الأخرى في الوقت نفسه (5)، مما أدى إلى ظهور طرائق حديثة في تعليمية اللغات.

1 - 1 الطريقة السمعية الشفوية (بأمريكا):

- ظهرت إبان الحرب العالمية الثانية، بعد طريقة الجيش؛ التي جاءت لتلبية لحاجة الجيش لتعلم لغة العدو، وبأسرع وقت ممكن، مما أدى بهم إلى استدعاء لسانين للقيام بالمهمة. ومن هؤلاء اللسانين يذكر Leonard Bloomfield. لكنها لم تدم سوى سنتين، فكانت سبباً غير مباشر في نشأة الطريقة السمعية الشفوية.

- انتشرت بالمدارس وبين عامة الناس، حيث ساهم في انتشارها رواد اللسانيات التطبيقية أمثال: Robert Lado، وCharle Fries، وBrooks، وPolitzer، وغيرهم.

1 - 2 طريقة (SGAV): (البنوية الكلية؛ سمعية بصرية)

- بعد أن أصبحت اللغة الإنجليزية أثناء (ج.ع.2) لغة التواصل العالمي؛ أضحى وضع اللغة الفرنسية في تدهور كبير. فعمد وزير التربية الفرنسي إلى إنشاء فرقة بحث تركز الاشتغال على المصطلح الفرنسي، ورغبة منه في جعل الفرنسية لغة التعامل مع دول العالم.

- في هذه الأثناء، وخلال الخمسينيات من القرن الماضي؛ وضع Petar Guberina - من جامعة الصوتيات في زاغرب (يوغسلافيا سابقاً) - القواعد النظرية لطريقته (SGAV) ثم انضم إليه Paul Rivenc من المدرسة العادية العالية - (Saint Clou) بفرنسا؛ للتفصيل في مبادئ

تطبيق الطريقة البيداغوجية لـ (SGAV).

- ومنذ 1960؛ التحق بهما (Raymond Renard) من الجامعة الدولية بـ (Mous) في بلجيكا.

- أول درس تم إعداده حسب منهجية (SGAV)؛ سنة 1962، واعتمد باسم طريقة [VIF] (Voix et images de France) حيث تم تطبيقها على أطفال من 8 سنوات إلى 11 سنة [مجلة 1963 Bonjour Line]. وشيئاً فشيئاً وسعت لتشمل لغات أخرى ك:

- الإنجليزية، والألمانية، والإسبانية، والروسية، والإيطالية، والصينية، واليابانية الخ، كما سميت [Vif] أيضاً بطريقة (Saint-Clou) - [Zagreb]

1-3 المقاربات التكاملية:

1.3.1 التكاملية لـ (Nemni):

- اشتهرت ببريطانيا مع زعيمها (Nemni)، وذلك في بداية السبعينيات.
- ساهم الإنتاج، والتجريب على الوسائل البيداغوجية في التطوير التدريجي لمبادئ المقاربة.

1-3-2 المنهاج متعدد الأبعاد:

سنة 1985؛ طالب أعضاء الجمعية الكندية لأساتذة اللغة الثانية (ACPLS) (Association Candienne des Professeurs de langues secondes)؛ القيام بدراسة موسّعة تشمل الإقليم الكندي، تهدف إلى فحص وضعية تعلم الفرنسية لغة ثانية في الوسط التعليمي المنظم، والقيام بالتوصيات اللازمة إذا اقتضى الأمر.

في هذه الأثناء؛ استدعي H.H Stern للتوسع في القواعد النظرية لـ: المنهج متعدد الأبعاد؛ الذي طوره في بحر الثمانينيات من القرن العشرين، وتابع دراسته Raymond le Blanc بعد وفاة Stern.

2- التيار اللساني: (طرائق مستوحاة من تصور لطبيعة اللغة، وتتمركز على التعلم).

1- الطريقة الشفوية أو السياقية:

ترجع أصول الطريقة الشفوية، أو السياقية إلى لسانين تطبيقيين لسنوات 1920 - 1930. وبصفة خاصة يذكر Horold Palmer و A.S Hornby (هذا الأخير متأثر بالأعمال التي قام بها اللساني OTTO jespersen، وعالم الصوتيات البريطاني Daniel Jones، وكذا تأثره بالطريقة المباشرة). ولا تزال الطريقة السياقية البريطانية تستعمل في أيامنا في بعض الأوساط المدرسية، خاصة لتعليم الإنجليزية لغة ثانية - على حد قول Claude Germain.

2-2 المقاربة التواصلية:

جاءت متزامنة مع ظهور اللسانيات الشومسكية (Chomskyenne) التوليدية التحويلية - بالولايات المتحدة الأمريكية. ويشير Claude Germain؛ إلى أن اللسانيات الشومسكية ليست مصدراً للمقاربة التواصلية، لأنّ مؤيدي التوجه التوليدي التحويلي؛ يعتقدون أن اللغة ليست أداة للتواصل ولكن وسيلة للتعبير عن الفكر (لهذا الشأن يسمى أيضاً بالتوجه الذهني)، كما أن التوجه التوليدي التحويلي؛ لم يكن موجهاً مباشرة لتعليم اللغات.

ويخلص الكاتب في نهاية حديثه عن المقاربة التواصلية إلى أنه:

ليس من السهل لتعليم لغة ثانية؛ الحصول على وثائق أصيلة، وخاصة عند تعليم لغة ثانية في وسط لا يتكلمها، ولا يكفي الرجوع لوثائق أصلية لتطوير بيداغوجية حقيقية للأصالة.

3- التيار النفسي: ويضمّ الطرائق، والمقاربات التي تتمركز على التعلم.

3-1 الطرائق التي تركز على شروط التعلم:

1.1.3 الطريقة المجتمعة: وتسمى أيضاً طريقة (Curran)؛ نسبة إلى رائدها الأمريكي (Curran)، فالطريقة موجهة لمتعلم راشد، وتسعى إلى جعل معلّم اللغة الثانية مرشد لسانی، يساعد المتعلم على تجاوز مشاعر الإحباط عند تقديمه للإجابة الخاطئة، ويحاول توجيهها إلى طاقات إيجابية لمساره التعليمي للغة الثانية.

تهدف الطريقة المجتمعة إلى تمكين المتعلمين من استعمال اللغة الثانية باعتبارها وسيلة للتفاعل الاجتماعي؛ أي التمكن من التواصل باللغة الثانية كالمتكلمين العاديين؟ وأن يتعلم المتعلم كيف يتعلم، ويصبح شيئاً فشيئاً مسؤولاً عن تعلمه (استقلالية المتعلم، أو التعلم الذاتي).

كما يضع (Curran) ستة عناصر يراها مهمة لتفعيل تعلم مريح للغة ثانية.

وهي:

- على المتعلم إبلاغ غيره بما يرغب في التواصل به ولكن بلغته الأولى، للتأكد من فهمهم، فيضمن بذلك إحساسه بالأمن تجاههم إذا ما حدثهم باللغة الثانية.

- إثبات الذات؛ أن تتاح للمتعلّم مجالاً لإثبات الذات، ودمجه بسرعة في التعلم.

- الانتباه المستمر.

- التأمل في اللغة، وفي مسار التعلم.

- دمج وسائل تعليمية جديدة.

- تمييزه بين العناصر المتعلمة من اللغة الثانية، ومعرفة العلاقات بينهم.

كما يعتبر (Curran)؛ أن تعلم لغة ثانية يفرض تحولاً في الذات، وتحولاً كاملاً في الشخصية، عكس ما نعتقد عامة، ولا نعني بذلك العناصر الثقافية فقط؛ ولكن المظاهر العاطفية، والوجدانية أيضاً، كما يعتبر أن تعلم لغة ثانية قرار والتزام شخصي.

2.1.3 طريقة الصمت:

وهي الطريقة المفضلة لدى: Cable Gattegno (متوفى سنة 1988)، وتسعى (طريقة الصمت) إلى تعويد المتعلم على استعمال اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير عن الأفكار، والمشاعر، والأحاسيس.

ويؤكد (Gattegno) أنه: "على المتعلم أن يتعلم لغة ثانية (التعلم الذاتي) فتعلم لغة ثانية (التعلم الذاتي) فتعلم لغة ثانية قائم على مسار المتعلم في تطوير شخصيته، ولاسيما استقلاليتها، وتحمله المسؤولية" (6)، كما يشجع (Gattegno) المتعلم؛ على أن يعتبر من نشاطه في التعلم، ومن أخطائه، انطلاقاً من نقده الخاص لذاته، الذي يطرده خلال تعلمه.

ملحوظة: من مبادئ طريقة الصمت؛ التمكن من قواعد اللغة.

3.1.3 المقاربة الطبيعية:

جاءت فكرة اقتراح = طريقة طبيعية = نتيجة لخبرة Tracy Terrell أستاذ اللغة الإسبانية بجامعة كاليفورنيا. حيث عرض تصوره لتعليم اللغات سنة 1977؛ وذلك في مقالة كتبها بالمجلة الأمريكية (Modern Language Journal) "مجلة اللغة الحديثة". ومنذ هذا التاريخ؛ العديد من الخبرات، والتجارب لطريقته (الطبيعية)؛ طبقت على مختلف المستويات التعليمية، والعديد من اللغات.

4.1.3 طريقة الحركة:

صممت طريقة الحركة سنة 1965، من طرف James Asher أستاذ علم النفس بجامعة (San. Jose State) في كاليفورنيا (Californie)، ويطلق عليها أحياناً المقاربة المتمحورة على الفهم؛ لأنها تولي اهتماماً كبيراً للفهم الشفوي، على عكس الطرائق الأخرى - كالطريقة الطبيعية - أين يجبر المتعلم على الحديث باللغة الثانية منذ الدرس الأول.

ويمكن اعتبار طريقة الصمت امتداداً لطريقة English Through Actions لـ: Harold Palmer و Dorothy Palmer (سنة 1925)، كما لها الكثير من التشابه مع رؤى Krashen (المقاربة الطبيعية)، وذلك من حيث إنها تولي أهمية للفهم، مع اجتناب وجود القلق.. الخ.

3-1-5 الطريقة الإيحائية:

طبق علم الإحياء، والدراسات الإيحائية في الميدان التعليمي - أو البيداغوجي - مع Georgi Lazanov من صوفيا (بلغاريا. سنة 1965)، وغموض فكرة الطريقة الإيحائية؛ يتجلى في أنه بالإمكان تعلم لغة ثانية أسرع على الأقل 25 مرة مما نقوم به في الطريقة العادية. لهذا الشأن؛ يذكر Lazanov أنه يكفي أن نهدم الحاجز النفسي الذي يعرقل عملية التعلم، كعدم الثقة في النفس، أو الخوف من عدم النجاح في عملية التعلم، وبذلك يخفق الفرد. وفي كل الحالات؛ يبدي المتعلم مخرجات لغوية متدنية مقارنة مع ما يجب أن يحققه إذا تخطى حاجزه النفسي، إذ السر يكمن في استثمار كل طاقاتنا الإنسانية - عموماً .. ويمكن أن نقدر؛ أننا لا نستعمل عادة في تعلم لغة ثانية سوى 4٪ من قدراتنا العقلية.

وبغية الاستعمال الجيد لقدراتنا العقلية؛ (يعتقد Lazanov) أنه علينا "الإحياء لأنفسنا".

ونخلص إلى أن؛ الدراسات الإيحائية تهدف إلى تحرير المتعلم من خوفه خشية الوقوع في الإخفاق، ورفع الحواجز التي تعرقل عملية التعلم.

3-1-6 المقاربة المتمحورة على الفهم:

تتميز المقاربة المتمحورة على الفهم؛ باستحضارها لأنواع متعددة من النماذج لتعليمية الفهم، إلى درجة التأكد من مرحلة الفصل بين الفهم الشفوي، والإنتاج الشفوي، ولو أن الأمر تعلق بمقاربة غير منتشرة - يقول Claude Germain - إلا أننا نعتقد بفائدة تأخرنا قليلاً، آخذين بنظر الاعتبار المنفعة التي تقدمها لنا المجموعة الجديدة من الاقتراحات، والمبادئ المنظمة قصد تيسير تعلم لغة ثانية(7).

أما الأعضاء المعاصرون، والمشهورون المؤسسون للمقاربة المتمحورة حول الفهم فهم: James Asher (أسس سنة 1965 مبادئ مقاربه = طريقة الحركة) بالإضافة إلى ste-phen D. Krashen؛ (طور هذا الأخير بالتعاون مع Tracy Terre المقاربة الطبيعية) و Valerian Postovsky (المتوفى سنة 1977، حيث قارب من الانتهاء من بحوثه حول موضوع الدفاع عن اللغة مع بداية السبعينيات في جامعة Monterey ب: Californie) وآخرون.

وفي الإطار التطبيقي، وعلى درجة من الأهمية (يذكر Claude Germain) أن جامعة Ottawa أعادت صياغة مقتضيات اللغة الثانية لطلابها بمصطلح: المهارات المفتوحة، وعمدت إلى تسطير قرابة ستين درساً سنوياً متمحوراً حول الفهم سنوياً.

ويمكن اختصار الطرائق، والمقاربات في الجداول التالية:

الجدول الأول: [الطريقة أو (المقاربة) وطبيعة اللغة].

المقاربة / الطريقة	مفهوم اللغة
السمعية الشفوية	بنية لسانية: شكلية
التكاملية	معجم + بنية
SGAV	معجم + نطق
الإيحائية	معجم + نطق
التواصلية	تداولية دلالية
الطبيعية	
الحركة	
الفهم	
عن طريق الصمت	تعبيرية
المجتمعة	تفاعلية

طبيعة الثقافة:

الثقافة في كل الطرائق، والمقاربات تعكسها اللغة الثانية المتعلمة. إلا أنه في الطريقة الإيحائية؛ فالثقافة تعكسها الفنون الجميلة التي من خلالها تتعلم اللغات الثانية: الأدب، والرسم، والموسيقا... الخ.

الجدول الثاني: الطريقة (أو المقاربة) وطبيعة علم النفس.

المقاربة / الطريقة	تصور علم النفس
السمعية الشفوية	سلوكي
التكاملية SGAV	سلوكي الجلطالنتية
التواصلية عن طريق الفهم	معرفي
الطبيعية	المعلم
عن طريق الحركة	وظيفي عصبي
الصمت	تطوري
المجتمعة	
الإيحائية	إيحائي

كلمة لابد منها:

من خلال المسح التاريخي لتعليم اللغات، 5000 سنة من التاريخ الذي قام به الكندي Claude Germain؛ يلاحظ جلياً وجود ثغرة في التفكير اللساني عبر الحضارات الإنسانية، يفسره تغييب حضارات شهد لها العالم بتراتها العريق، الذي تجذر في صلب الحضارة الإنسانية؛ كالحضارة الصينية، و اليابانية، والحضارة الهندية التي اشتهرت بالدراسات الصوتية مع العالم الكبير الهندي Panini، وذلك في بحر القرنين الرابع، والخامس قبل الميلاد.

ومن يطلع على كتاب الباحث اللساني - هياكاوا - (Hayakawa)، وعنوانه (اللسانيات الشرقية Linguistique Orientale)؛ سيكتشف أنه توجد حقائق كثيرة أتت بها الدراسات الشرقية حول الظاهرة اللغوية وتعليم اللغات. (8) كما تم تغليب ذكر الحضارة العربية، بما يُحدث القطيعة في تسلسل التاريخ الإنساني لتعليم اللغات، وليس تراث التفكير اللساني العربي وحده "المنسي في هذا المقام؛ بل إن العربية ذاتها باعتبارها نمطاً لغوياً؛ لا تجد حظها عادة عند استعراض اللسانيين لنماذج اللغات في العصر الحديث" (9)، ويشير الدكتور عبد السلام المسدي؛ إلى أن للعنصر الديني أثره في الغفلة عن التراث اللغوي العربي (10) ذلك أن قضايا اللغة كانت ملازمة لقضايا المعتقد في كل الحضارات الإنسانية التي عرفت بكتاب سماوي (11).

وعلى الرغم من كل ذلك؛ فتعليم اللغة العربية فرض وجوده بالقوة في الكتاب وهو يطرح فكرة تعليم اللاتينية لغة ثانية؛ حيث مثل لتعليمها، وكيفية تعلمهم لها بالمسلمين وهم يحفظون كتاب الله.

يقول Claude Germain: "في هذه الفترة التي كان يحفظ فيها التلاميذ الزبور عن ظهر قلب (فالحفظ عن ظهر قلب هو المعرفة...) يعرضونها، ينشدونها، وهم يؤرجحون أجسامهم على نحو اليهود، والمسلمين، وهم يحفظون التوراة والقرآن" (12).

أضف إلى ذلك؛ وهو يعرض لطريقة تعليم اللاتينية؛ يطرح مسألة تحريف الإنجيل - الكتاب المقدس - إذ يقول: "كي يعود السيد (Le Maitre) تلاميذه تعلم اللغة؛ يقترح عليهم نصوصاً صغيرة، أو أمثالاً للحفظ عن ظهر قلب، وهي نصوص مستوحاة من الإنجيل مع التعديل في بعض الآيات" (13).

خاتمة:

وبهذا نكون قد عرضنا لأهم الطرائق، والمقاربات لتعليم اللغات من خلال 5000 سنة من التاريخ، كما بينها Claude Germain - في الكتاب السابق

ذكره ؛ ويبقى هاجس البحث عن الطريقة - أو المقاربة - المثلى التي تكفل تحقيق النجاعة في تعليمية اللغات، هذا من شأنه أن يدفع الباحثين في مجال اللسانيات التطبيقية، وتعليمية اللغات - اللغة العربية على وجه خاص - للبدل، والبحث المستمر عن سبل راشدة تكفل تحقيق الرقي للغة العربية، وإعطائها المكانة التي تستحقها بين اللغات.

وتبقى الترجمة؛ الميثاق اللغوي الذي ينير الدروب، ويوضح السبق، ويبسط الآفاق بين الأمم، فتشيع بذلك الحرية الفكرية، وتتنصر المعارف الحديثة؛ لتبقى زمام المبادرة التاريخية للعالمين العاملين "وقل اعملوا"(14).

هوامش:

❖ الكتاب محلّ الدراسة؛ اقترح علينا (فوج اللسانيات التطبيقية وتعليمية اللغة العربية)، في مرحلة الماجستير من طرف الدكتور: محمد صاري؛ أستاذ مكلف بالمحاضرة في مقياس بناء المناهج التعليمية، خلال السنة الجامعية: (2010 - 2011).

1- كومنيوس (Comenius)؛ الاسم اللاتيني من الأصل التشيكي Komensky (1592 - 1670). ينظر المرجع نفسه. ص: 85.

- هو أبو التربية الحديثة؛ ولد في 28 آذار 1592، وتوفي عام 1670، تعلّم، ومارس التعليم، والتبشير في الكنيسة البروتستانتية، وكتب أكثر من 154 كتاباً. كرّمه التشيكيون، السلوفاكيون، وحددوا 28 آذار ذكرى ميلاده موعداً لعيد المعلم، وطُبعت تشيكيّاً صورته على ورقة العشرين كورونا.

ينظر: جان عبد الله توما. التعلم والتعليم - مدارس وطرائق - المؤسسة الحديثة للكتاب - لبنان. ط1- 2011. ص71.

2- C.Germain المرجع السابق ص: 85.

- 3- المرجع نفسه. ص94
- 4- المرجع نفسه. ص114
- 5- مازن الوعر. قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة - مدخل دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. ط1. 1988. ص63.
- 6- C.Germain المرجع السابق ص:233
- 7- المرجع نفسه. ص283
- 8- مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، دار طلاس للدراسات والترجمة، والنشر، ص1989، 1 ص20
- 9- عبد السلام المسدي. التفكير اللساني في الحضارة العربية. الدار العربية للكتاب. ص22
- 10- المرجع نفسه. ص23
11. C.Germain المرجع نفسه. ص55
- 12.
- 13- المرجع نفسه. ص55
- 14- الآية 105 من سورة التوبة

جيمس جويس البطولي والكوميدي

فينتان أوتول

ترجمة وإعداد: توفيق الأسدي

بمناسبة صدور كتاب "جيمس جويس، سيرة حياة جديدة" من تأليف "غوردون بوك" عن دار نشر "فارار، شتراوس أند دير" في (608) صفحات، نشر "فينتان أوتول" * المقالة التالية في مجلة "نيويورك ريفيو أوف بوكس":

في عصر يوم 29 أيار (مايو) 2002، حطت طائرة تابعة للحكومة الأيرلندية في مطار دبلن. عند مدرج المطار كان رئيس الوزراء الأيرلندي وعدد كبير من الصحفيين والإعلاميين في انتظار وزيرة الثقافة الأيرلندية "سيل دي فاليرا" التي هبطت درجات سلم الطائرة وهي تحمل حقيبة (أو هل نقول وعاء ذخائر مقدسة؟) تحوي خمسمئة ورقة تقريباً. وقد مُنح الصحفيون لمحة عن الشحنة الثمينة: إنها المسودات الأولى لثمانية فصول من رواية "يوليسيز" وتصحيحات مسودات طباعة

* فينتان أوتول: ولد عام (1958) في دبلن. وهو ناقد وصحفي ومؤرخ وكاتب مقالات سياسية أيرلندي.

رواية "فينيغانس وايك" لجيمس جويس (1882-1941). وقد اشترت هذه بمبلغ (12.6) مليون جنيه إسترليني أو (15.5) مليون دولار أمريكي. وقد أعلنت "دي فاليرا"، التي هيمن جدها "إيامون دي فاليرا" على ميدان السياسة في أيرلندا بين ثلاثينيات وستينيات القرن العشرين، حين كانت أعمال أشهر الروائيين الأيرلنديين محظورة في أيرلندا، أعلنت أن وصول هذه الذخائر المقدسة إلى دبلن "حدث جليل في تاريخ أيرلندا الأدبي والثقافي".

بالنسبة إلى أولئك الذين عرفوا الإثارة الناجمة عن قراءة جويس حين كان ما يزال يُعتبر مؤلفاً فضائحاً لكتب قذرة، تعتبر هذه لحظة حلوة مشوبة بالمرارة. كان أمراً جيداً بالفعل أن واحداً من أعظم الأيرلنديين قد تم تكريمه في وطنه الأصلي، خاصة في المدينة التي كانت، حتى حين غادرها للمرة الأخيرة عام (1912)، عالمه الخيالي. ولكن جويس هو في الحقيقة قذر وفضائحي. هذه الصفحات الثمينة التي دفعت الحكومة الأيرلندية مقابل كل واحدة منها ثلاثين ألف دولار أمريكي، تفوح منها فعلاً رائحة الجنس والغائط والسوائل البدنية. إنها منقوعة بالأفكار المحظورة والرغبات الشائنة، بالأسرار والتجديف والجنس. فهي لم تُكتب لتصبح ذخائر مقدسة. ربما كان الحظر والاحتقار مصيراً قاسياً عانى منه جويس خلال حياته، ولكن الارتقاء به إلى درجة القداسة بعد وفاته ليس بالضرورة بالمصير الأفضل.

ومع ذلك فإن هذا الآثم العظيم، الذي كان ذات مرة أديباً بلشفيّاً، اعتبرت الروائية البريطانية الشهيرة "فرجينيا وولف" روايته "يوليسيز" "عملاً مترعاً بالجهل وقلة الأدب" و"سائلاً مقررّاً يبعث على الغثيان صادراً عن شغفٍ علّم نفسه بنفسه"، يبدو الآن وكأنه محتوم عليه أن يصبح قديساً. فليس هو الآن مجرد شخصية أيرلندية رسمية عالية المقام بل وشخصية أوروبية رسمية أيضاً: ففي عام (2009) وضعه "جان - كلود تريشييه"، رئيس "المصرف المركزي الأوروبي"،

ضمن الثالوث المقدس الذي يعرف مصطلح "الأوربية"، وهو مصطلح يعني كما أفاد: "أنني أعيش في جو أدبي معاصر متأثر على نحو مباشر وغير مباشر بالتشيك كافيكا والأيرلندي جويس والفرنسي بروسست." حين كان جويس الشاب يشعر بالملل حتى الجنون وهو يعمل في روما كاتباً مراسلاً لمصرف "ناست - كولب أوند شوماخر"، فإنه لأمر باعث على الارتياح أن نعرف أنه سيكون ذات يوم إحدى الدعائم الثقافية لعملية اليورو.

قد لا يكون هذا التبجيل سيئاً إلى ذلك الحد، ولكن من الصعب ألا نشك في أن جويس يُجل أكثر من أن يُقرأ. فجويس القدر الزلق الصاحب المجنون والمضحك إلى حد هستيري، الذي في الكتب شيء، أما الشهيد الفني للحياة، البطل الذي يتخلى عن كل شيء في سبيل الفن، فهو شيء آخر تماماً. لقد أنفق جويس الكاتب حياته وهو يهدم الحكايات المتوارثة من كل نوع. فجويس الكاتب من ناحية أخرى يلائم تماماً حكاية قديمة سابقة متضمنة في كلمات قليلة على لسان إشعياء في "العهد القديم": "محترق ومخدول من الناس رجل أوجاع ومختبر الحزن وكمسّر عنه وجوهنا محترق فلم نعتد به" (إشعياء 53:3). هذه العبارات بالطبع استُخدمت استعدياً لوصف يسوع من قبل أعدائه.

في عصرنا الدنيوي هذا يمكن قراءتها كأنها إنذار بتمجيد لجويس الذي صُلب من قبل كارهي الفن والجمال قبل صعوده إلى سماء العبادة الأبدية.

لقد ساعد جويس بنفسه على صنع هذه الحكاية. وإذا لم يكن قد صُلب فقد أُعدم حرقاً. لقد أحرق جيوردانو برونو بتهمة الهرطقة. وكانت حكايته واحدة من الأحداث التي أثرت في جويس إلى حد أنها اعتبرت محكاً له. فقد ذكره في واحدة من أولى المقالات التي كتبها كما ذكره في روايته "صورة الفنان شاباً". وبينما لم يلق جويس المصير نفسه الذي لقيه برونو إلا أنه كان يعتقد أنه شاركه المصير نفسه من خلال الاضطهاد الذي عرفته كتبه. ففي

عام (1919) صودرت وأحرقت نسخ من مجلة "ليتل ريفيو" لنشرها مقاطع من رواية "يوليسيز" وذلك من قبل دائرة بريد الولايات المتحدة الأمريكية. قال جويس لراعيته "هاربيت ويفر": "هذه هي المرة الثانية التي يتاح لي فيها أن أُحرق وأنا ما أزال على هذه الأرض."

المثير للاهتمام هو أنه كان يفكر في تلك الحادثة التي جرت حين أُحرقت تصحيحات مسودات طباعة أول كتاب نثري له (المجموعة القصصية: "سكان دبلن") من قبل الناشر "جورج روبرتس" الذي جبن أمام تهمة التشهير. ولكن ما جرى في الواقع أن الحرق كان جزءاً من أسطورة الشهيد التي اخترعها جويس لنفسه. فغوردون بوكر يقول في كتابه هذا الذي بين أيدينا إن الكتاب لم يُحرق بل جرى قصّ ورقه ليستخدم في التغليف. أما بالنسبة إلى جويس فإن حكاية الحرق تبدو أكثر دراماتيكية.

على كل حال، فقد عانى جويس من الفقر والعوز في بداية حياته، كما عانى من مرض عينية الذي جعله نصف أعمى في السنين الأخيرة من عمره، كما أصيبت ابنته "لوسيا" بالشيذوفرنيا (الفصام) وسبّب له هذا الكثير من الألم والمشقة. إلا أنه نال بالتالي الكثير من العون من الأصدقاء ومن راعيته "هاربيت ويفر" التي وهبته ذات مرة مبلغاً قدره 21,000 جنيه إسترليني أي ما يعادل خمسة ملايين دولار أمريكي بالمعايير الحالية؛ وهذا يعني أن أسطورة الفقر التي صيغت عنه لم تكن حقيقية.

ولكن هناك جانب آخر يتعلق بالاستشهاد، ألا وهو الاضطهاد. لقد عانى جويس فعلاً من الرقابة الصارمة التي سببت له سوء السمعة سواء على المستوى الرسمي وغير الرسمي. فرواية "يوليسيز" التي نشرت عام (1922) لم يسمح لها بالتداول في الولايات المتحدة الأمريكية حتى عام (1936). كما أسماه

أشخاص كان من المفروض بهم أن يكونوا أكثر دراية بالفن والأدب شأن فرجينيا وولف وكذلك د. هـ. لورنس، بشتى أنواع الأسماء والألقاب المشينة. ولكنه لم يعرف ذلك المصير الأكثر إيلاماً الذي قد يعاني منه الكتاب، أي اللامبالاة أو الإهمال. فمنذ أن نشر الجزء الأول من روايته "صورة الفنان شاباً" في مجلة "ذا إيغويست" وحتى وفاته عام (1941) كان جويس مشهوراً يجري الحديث عنه والكتابة حول أدبه والجدال حول موهبته.

ولكن حدة الكره التي أثارها جويس لقيت بالمقابل حماسة وكرماً من معجبيه. كان إلى جانبه محاربون كبار ومعظمهم من النساء، بمن فيهن زوجته "نورا بارنكل" و"هاربيت ويفر" و"جين هيب" و"مارغريت أندرسن" التي كانت على وشك أن تسجن لنشرها "يوليسيز" مسلسلاً في مجلتها "ليتل ريفيو". كما كان من مؤيديه "عزرا باوند" (الراعي الأكبر للحدثة) الذي دافع عنه بكل ما استطاع من حماسة وتفان.

كما يشرح "بوكر" في هذه السيرة عن حياة جويس كيف نشأت فكرة كتابة "يوليسيز" في ذهنه. ففي عام (1904) (وهو العام الذي تدور فيه أحداث هذه الرواية)، تشاجر جويس وهو ثمل مع جندي في حانة وأنقذه شخص اسمه "ألفرد هنتر"، وهو يهودي اشتهر بأنه ديوث، واصطحبه إلى منزله حيث يعيش مع زوجته "ماريون". (الشارع والزوجة وهنتر ... كل هذا كان البزرة التي نمت منها "يوليسيز". فهنتر هو النموذج الذي بنيت عليه شخصية "ليوبولد بلوم" وأعارت زوجته شهرتها واسمها على الأقل إلى شخصية "مولي بلوم" الذي كان لقب أسرتها الأصلي في الرواية "ماريون". يقول "بوكر" مؤكداً أن كتابة "يوليسيز" كانت عبارة عن "تحويل حكاية إنقاذه من قبل ألفرد هنتر إلى هجائية دبلنية عظيمة.

هناك صعوبة أخرى في البحث عن الأحداث الحقيقية التي تفسر كتب جويس: إن عمل جويس مكوّن من أمور لم تحدث وأخرى حدثت فعلاً له. مثلاً، إنه لأمر شديد الأهمية أن حياته في المنفى لم تأخذ شكلاً واضحاً. لقد عاش من سبقه وعاصره من الكتاب الأيرلنديين في لندن وعرفوا أنفسهم على أنهم بمعنى ما معارضون ومفسدون للمجتمع الإنكليزي. أما جويس فتجاهل لندن بكل بساطة في السنوات التي كان يبني نفسه بها، فتجنّب تماماً المعضلة المتجلية في حاجة الكاتب الأيرلندي لاستعطاف الإنكليز وخداعهم. وكما شرح جويس نفسه لـ "آرثر باور" قائلاً: "في لندن جو من السلطة والمال، فلا تكون للكتابة أهمية كافية. أما في دبلن من الناحية الأخرى فهناك نوع من الحرية اليائسة المتأتية من الافتقار إلى المسؤولية، فقد كان الإنكليز هم الحكام عندئذ، لذا كان كل شخص يقول ما يريد".

وهناك غياب آخر مهم في كتابات جويس، فهو قد تمكن من عدم التأثير بالحرب العالمية الأولى. لقد اضطر فحسب إلى الانتقال إلى سويسرا للهرب من الحرب. لم يستخدم جويس النكبة العظيمة التي عرفتتها أوروبا في ذلك الحين، كما لم يستخدم الحادثة. لقد نشر "ت. س. إليوت" قصيدته الشهيرة "الأرض اليباب" في العام نفسه الذي نشرت فيه "يوليسيز"؛ وهي قصيدة تأثرت كلياً بالحادثة والحرب. بينما لم يتأثر عمل جويس بالحرب، لا من حيث الشكل ولا المضمون.

إذا نسقط ضمن حسابنا قضية كون "جويس" شهيداً، فإن ما يتبقى لدينا هو الفراغات من ناحية ومن ناحية أخرى البحث عن الواقع الدنيوي الذي كان سبباً في روايات جويس العظيمة. هناك أولاً وقبل كل شيء شجاعة كبيرة في رغبته بالمرور بتجربة لغوية - عصبية ليس لها مثيل. في كتابته رواية "فينيغانس وايك" حفّز في نفسه عصفاً ذهنياً طوال عقد كامل، وهي حالة من الهوس

المترابط جعل فيها كل كلمة تخطر في ذهنه تتشظى وتنقسم إلى كل معنى يمكن لها أن تحمله.

على المرء أن يشكك في التحليل النفساني بالوكالة، ولكن كارل غوستاف يونغ الذي حرث في رواية "يوليسيز" بروح فكهة وحاول أن يعالج "لوسيا" ابنة جويس، استطاع من دون شك أن يكشف شيئاً ما، فقال: "أسلوب جويس شيزوفريني بالتحديد، مع فارق أن المريض العادي لا يستطيع أن يمنع نفسه من الكلام والتفكير بتلك الطريقة المعهودة لدى الفصامين، بينما قام جويس عن قصد وتصميم بتطوير تلك الطريقة بكل قدراته الإبداعية". لقد أراد جويس أن يكتب بذلك الأسلوب اللغوي المشوّش عن قصد، وذلك ليجعل الآخرين يعتبرونه جنوناً مخيفاً. خلال تلك العملية أبدع "فينيغانس وايك"، وهو عمل لا يشبه أي شيء سابق وربما أي شيء لاحق. لو أردنا التعبير بلغة دينية فإن لغته ليست لغة القديس بل لغة الشامان* (2) الذي يتحلى بالشجاعة الكافية ليسكن في المجال المظلم الكامن خلف العالم العقلاني، وأن يعيد سرد الحكايات عما رآه (أو في حالة جويس ما سمعه) هناك.

ببساطة أكبر، هناك البطولة التي ضاعت تماماً في كل ذلك التمجيد والشهادة: إنها شجاعة كوميديا جويس. في عام (1900) تحدث جويس ابن السابعة عشر أمام ندوة جامعية حول الدراما والحياة، فقال: "علينا أن نقبل بالحياة كما نراها أمام أعيننا، وبالرجال والنساء كما نلتقي بهم في العالم الحقيقي". ولكن هاتين المهمتين: أي قبول الرجال والنساء كما هم عليه فعلاً ثم التلذذ بـ "الكوميديا الإنسانية العظيمة" ليسا بالأمرين الممكن جمعهما معاً.

* الشامان: كاهن وساحر وطبيب ومتنبئ عن المستقبل.

الواقعية المطلقة تهزم الكوميديا عادة. ولكن جويس نظر على نحو ثابت الجأش إلى الرجال والنساء كما لم يفعل ذلك أي كاتب من قبل: لقد نظر إلى حماقاتهم وخياناتهم وقسوتهم وأوهامهم الخادعة: إلى عقولهم الصغيرة القذرة ودوافعهم السرية المشينة. من المدهش أنه رآهم أكثر كوميدياً، فاستجاب لذلك ليس بالضحك القاسي النابع من الاحتقار، أو بالضحك المرّ على ما هو مناف للعقل، بل بالضحك الغفور النابع من تسامح لا محدود.

إن سيرة الحياة هذه التي كتبها "بوكر" تبدو قوية أكثر منها جميلة، ولكنها تحوي صورة جميلة واحدة: شكت "نورا" زوجة جيمس جويس إلى صديقة لها من أنها تجد صعوبة في النوم. وحين سئلت عن السبب قالت: "أذهب إلى الفراش ثم يبدأ ذلك الرجل الجالس في الغرفة المجاورة بالضحك المتواصل على ما يكتبه. أدقّ الباب عليه وأقول: توقف يا جيم عن الكتابة أو عن الضحك".

ولكن مجد جويس تجلّى في أنه رفض أن يتوقف عن أي منهما.

حلب في الأدب التركي الحديث مذكرات علي كمال أنموذجاً

ت: عبد الستار الحاج حامد *

ملخص

علي كمال روائي وصحفي وسياسي تركي من أبرز المفكرين والأدباء في الأدب التركي الحديث. نفي إلى حلب عام 1889م وأُعدم ميدانياً بسبب مواقفه السياسية عام 1922م. أقام علي كمال في ولاية حلب ست سنوات، عمل خلالها في وظائف مختلفة. أُتيحت له فرصة التعرف إلى الولاية ومناطقها المختلفة. أعطى حيزاً لا بأس به لولاية حلب في مؤلفاته، ولاسيما مذكراته. قدم الكاتب معلومات قيمة تسلط الضوء على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية لولاية حلب في العقد الأخير من القرن التاسع عشر. تحدث عن الإيجابيات التي رآها في الولاية ولم يهمل ذكر سلبياتها، كما أورد بعض الحكايات الغريبة المتعلقة بأهلها.

* حائز درجة الماجستير في الأدب التركي الحديث من جامعة مرمرة - إسطنبول، معيد في جامعة حلب - قسم الأدب التركي.

أعطى الأدب التُّركيَّ الحديث، الذي يؤرخ لبدايته بعام 1840م مع صدور مرسوم التنظيمات في الدولة العثمانية، مكانةً هامةً للبلاد العربية، ولاسيما بلاد الشَّام، وبشكلٍ خاص في الفترة التي كانت فيها تلك البلاد تحت سيطرة الدولة العثمانية. فثمة قسم لا بأس به من الأدباء الأتراك عاشوا قسماً من حياتهم في بلاد الشَّام، فمنهم من عاش طفولته فيها، مثل الروائيَّة والكاتبة فاطمة عالية جودت، والروائي محمد جلال، ومنهم من عمل موظفاً لدى الدولة العثمانية فيها، من أمثال الشاعر والطبيب المشهور جناب شهاب الدين، والروائيَّة خالدة أديب أدوار، والروائي نابي زادة ناظم، ومنهم من نُفي إلى تلك البلاد، مثل الكاتب والسياسي الكبير علي كمال، والروائي رفيق خالد قايا. لذلك كان من الطبيعي أن يُفرد هؤلاء الكتاب لسورية في كتاباتهم ولا سيما في جنسي الرواية والمذكرات حيزاً لا بأس به.⁽¹⁾

في هذا البحث سنتوقف عند مذكرات أهم هؤلاء الكتاب، وهو الكاتب والسياسي والصَّحفي المشهور علي كمال، الذي تكمن أهميته في كونه سياسياً ومفكراً إضافة لكونه أديباً وشاعراً عاش في حلب ما يقارب ست سنوات في الفترة مابين عامي 1889-1895 م، كما كتب روايتين؛ "الأختان" و "مغامرة في الصحراء" تدور أحداثهما في سورية، واختار شخصيات هاتين الروائتين من السكان المحليين والموظفين الأتراك في سورية.

ولد علي كمال في حي السُّليمانية أحد أقدم أحياء إسطنبول في 1869 م لأسرة غنية وذات صلة بالموظفين الكبار في قصر السلطان العثماني. كان والد علي كمال تاجراً كبيراً ورجلاً متديناً يمجّد السلطان والدولة العثمانية، أما أمه فقد كانت جارية جركسية. درس علي كمال في مكتب الرشدية إلا أنه وبسبب مشاكله الكثيرة طُرِدَ بعد سنوات من إلحاقه به، بعدها التحق بدكان والده مع مواظبته على متابعة الدروس في جامع السُّليمانية، جذب علي كمال

⁽¹⁾ انظر. Kefeli, Emel, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2006.

الذي كان صاحب - ذكاء انتباه بعض المسؤولين في القصر الذين كانوا على صلةٍ بوالده فتوسطوا له وأعادوه إلى المكتب. تتلمذ علي كمال في مكتب الملكية على أيدي أساتذة كبار في الأدب التركي، من أمثال الشاعر والنَّاقِد معلم ناجي، والشاعر والكاتب رجائي زاده محمود أكرم، في عام 1885 أصدر علي كمال برفقة أصدقائه في مكتب الملكية أول جريدة له، ولم يتجاوز يومها السابعة عشر من عمره، نشر فيها بواكير أشعاره وبعض كتاباته. وفي عام 1887 قرَّر مع صديق له الهرب إلى فرنسا لمتابعة دراسته هناك إلا أنه ما لبث أن عاد بعد سنة بسبب وفاة والده. عاد علي كمال من فرنسا بأفكار جيدة حملها معه، فأراد أن يؤسس جمعيةً طلابيةً في مكتب الملكية كتلك التي رآها في فرنسا، لكن ما لبث أن قبض عليه مع زملائه في أثناء اجتماع الجمعية السري الثاني الذي كان يترأسه في منزله، وبعد التحقيق معه سجن لمدة ستة أشهر نُفي بعدها إلى ولاية حلب في عام 1889م. حضر علي كمال إلى حلب برفقة عائلته الصغيرة ليعمل أولاً كاتباً في الولاية ثم مفتشاً وجايباً للضرائب يجوبُ المناطق والمدن المجاورة لحلب، كما عمل فترة من الزمن مدرساً للغة التركية في المكتب الإعدادي في حلب، عرف علي كمال بين زملائه بنزاهته وبتفانيه في عمله. في عام 1895 م عاد إلى إسطنبول لكنه ما لبث أن غادرها من جديد إلى فرنسا، حيث درس الحقوق والسياسة كما عمل خلال تلك الفترة مراسلاً لجريدة "إقدام" الإسطنبولية في باريس، وانضم إلى صفوف حركة "تركيا الفتاة" المعارضة إلا أنه غادر صفوفها سريعاً لقناعته بعدم جدواها ليلتحق بوظيفة كاتب في سفارة الدولة العثمانية في سويسرا. في عام 1900م توجه إلى مصر حيث عمل مديراً في مزرعة لأحد باشوات العثمانيين هناك، ولكن حدثت مشكلة بينه وبين صاحب المزرعة فترك مصر عام 1908م ليعود إلى إسطنبول. في فترة إقامته في مصر تزوج بفتاة إنكليزية تعرف إليها عندما كان يقضي عطلة في بريطانيا. بعد عودته إلى إسطنبول عمل رئيساً للتحريير في جريدة "إقدام"، ولكن وبسبب إنقلاب 31 آذار غادر اسطنبول إلى أوروبا، ولم

يعد إليها إلا بعد إصدار عفو عام 1912م بعد الإطاحة بالإتحاديين الذين كانوا سبباً لمغادرته اسطنبول. بعد عودته أصدر جريدة الصباح، وأسّس حزباً سياسياً. وفي عام 1919م شغل منصب وزير المعارف لمدة شهرين، ثم شغل بعدها منصب وزير الداخلية لمدة لا تتجاوز بضعة أشهر.⁽¹⁾

عاش علي كمال حياته معارضاً للسلطة، فقد انتقد سياسات السلطان عبد الحميد، وانضمّ إلى معارضية فترة من الزمن، كما كان خصماً قوياً لحركة الاتحاد والترقيّ وللحركة الشعبية بقيادة مصطفى كمال أتاتورك، حيث انتقد هاتين الحركتين في كتاباته الأمر الذي أدى لإعدامه ميدانياً من دون محاكمة في إزميت عام 1922م بعد نجاح الحركة الشعبية في الوصول إلى إسطنبول.

علي كمال وإن كان قد عارض بعض سياسات الدولة العثمانية وانتقدها في مقالاته، إلا أنه بقي طوال حياته مدافعاً عن الخلافة العثمانية، الأمر الذي جعل الروائيّ بيامي صفا يقول: "السياسة العثمانية أعدمّت ميدانياً مع علي كمال في إزميت"⁽²⁾

أتقن علي كمال التركيّة والعربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة، وخلف العديد من الكتب والروايات أهمها: عمري (مذكرات نشرها على شكل مقالات في جريدة الصباح أولاً ثم جمعت في كتاب بعد وفاته)، "صفحة الشّباب"، "صفحة التاريخ"، "الأختان" (رواية)، "مغامرة في الصحراء" (رواية)، "فترت" (رواية)، "رجال الاختلال"، "تونس"، "راشد مؤرخ أم شاعر"، "علم الأخلاق"، إضافة إلى عدد من الكتب التي ترجمها عن الفرنسية، ناهيك عن مقالاته الأدبية والسياسية التي تزيد عن 1000 مقالة، عرف من خلالها بأسلوبه القويّ وجرأته. كما ترجمت بعض آثاره إلى اللغة الفرنسية.⁽³⁾

(1) انظر Uzun, Mustafa, "Ali Kemal" *Dİİ*, Türkiye Diyanet Vakfı, c.2. İstanbul 1989, S. 405-407.

(2) انظر Gezgin, Faruk, *Ali Kemal Bir Muhalifin Hikâyesi*, İsis yay. İstanbul 2010. S 238.

(3) انظر المرجع السابق ص 247-248.

عاش علي كمال في حلب بين عامي 1889 و 1895م، وبحكم وظيفته كمفتشٍ وجابٍ للضرائب أتاحت له فرصة التجول في مختلف المدن السورية، والتَّعرف إلى السكان المحليين والبدو، إضافة إلى الموظفين والولاة الأتراك الذين كانوا يعملون هناك، وقد تحدث في مذكراته المسماة "عُمري" بشيء من التفصيل عن ولاية حلب.

تحدث الكاتب في مذكراته عن ولاية حلب مبرزاً سلبيات وإيجابيات كل والٍ من هؤلاء الولاة، ذاكراً أهم صفاتهم وأعمالهم التي قاموا بها في الولاية، مبيناً السياسات التي انتهجوها في إدارة الولاية وانطباعات الأهالي عنهم. من الولاة الذين تحدث عنهم الكاتب جميل باشا. يبدو جميل باشا في مذكرات الكاتب والياً شجاعاً صارماً لا يفرق بين الأشراف وعوام الناس، استطاع تحقيق الأمن والاستقرار في الولاية، كما وضع حداً لتدخل القناصل في شؤون الولاية. كما قام بتوسيع مدينة حلب بإنشاء الحي المعروف حتى يومنا هذا بحي الجميلية نسبة لهذا الوالي، لكن هذا الوالي كان يُدير الولاية بطريقة كيفية بعيدة عن القانون مما جعله عرضةً لشكاوي الأهالي الأمر الذي أدى إلى عزله.

أما حسن باشا فيبدو والياً متديناً ونزيهاً لا يأخذ الرشوة، يمضي جلّ وقته في قراءة القرآن الكريم ومشوي جلال الدين الرومي، يُحب السلطان عبد الحميد الثاني كثيراً، بيد أنه ضعيف إلى درجة أنه لا يستطيع عزل الموظفين الفاسدين، كما أنه يخاف من الأجانب الذين كانوا يعيشون هناك، وينجز أعمالهم بسرعة.

أما عارف باشا فيبدو في مذكرات علي كمال والياً فاسداً ضعيفاً ليس لديه خبرة في إدارة أمور الولاية، فقد عمّت الفوضى الولاية في فترة ولايته، ولم يستطع توفير الأمن والاستقرار في الولاية، الأمر الذي جعله عرضة لشكاوي الأهالي وفي مقدمتهم عبد الرحمن الكواكبي.

يذكرُ علي كمال أهم السّلبات للدولة العثمانية في ولاية حلب، يرى الكاتب الذي عمل مفتشاً وجابياً للضرائب في الولاية أن الرشوة والفساد من أهم السّلبات في الولاية، فقد كانت الرشوة شائعة إلى درجة أن الناس لم

يعودوا يتصورون موظفاً لا يأخذ رشوة، فحتى المتدينين من الموظفين كانوا مرتشين. على الرغم من تحريم الدين والقانون الرشوة إلا أنها بقيت منتشرة في الولاية لانتشار الفساد. وبسبب هذا الفساد كانت الدولة تخسر الكثير من الأموال، فالسكان كانوا يتهربون من دفع الضرائب للدولة عن طريق رشوة الموظفين، أما ما كان يُجمع من أموال الضرائب فيسرق من قبل الموظفين الفاسدين، وكان يتم ذلك بشكل علنيّ من دون خوف أو وجل. لكن الكاتب يعود ويقول في مكان آخر من مذكراته إن الموظفين على الرغم من ذلك كانت مخافة الله والسلطان تسكن قلوبهم، فلا يتمادون في أخذ الرشوة والفساد كثيراً.

ويورد الكاتب في مذكراته بعض الحكايات المتعلقة بالفساد المنتشر في الولاية، بعض تلك الحكايات جرى أمام ناظره، وبعضها الآخر سمعه من الناس. فمن حوادث الفساد التي كان شاهداً عليها حادثة سرقة ضرائب الأغنام في قضاء الباب، حيث أرسل للتحقيق في هذه القضية، فقد كانت بعض القبائل البدوية تحط رحالها في هذا القضاء، الأمر الذي يوجب عليها دفع ضريبة للدولة، لكن قائممقام ومدير المال وأمين الصندوق في قضاء الباب اتفقوا على سرقة قسم كبير من الضرائب، وذلك من خلال إعطاء إيصالات للبدو بالمبالغ التي دفعوها لكنهم كانوا يسجلون واحداً بالمئة من تلك المبالغ في دفتر الإيصال. ومن حكايات تسلط الأقوياء على البسطاء حكاية المتنفذ حسن بيك زاده الذي كان يتهرب من دفع الضريبة للدولة، إضافة إلى تصرفه وكأنه هو الحاكم في الولاية. يروي الكاتب حكاية شاب مسيحيّ مر راكباً على بغل يجرّ عربة بالقرب من بستان من بساتين المتنفذ حسن، فقام بقطع غصن من أغصان شجرة دراق ليستعمله كراباجاً، وفي أثناء ذلك رآه البستاني، فأخذه إلى المتنفذ حسن الذي بدأ بحساب قيمة الثمار التي كان سينتجها هذا الغصن في السنوات القادمة، فنتج عن هذا الحساب مبلغ كبير من المال يساوي ثمن البغل والعربة فأخذهما وخلّى سبيل صاحبهما.

ويذكر الكاتب حكاية أخرى من حكايات هذا المتنفذ سمعها من الناس، ولا يعرف إن كانت صحيحة أم لا. تقول الحكاية إن حسن بيك كان عنده بيت كبير بمحاذاة حي بحسيتا، وأراد أن يوسع هذا البيت قليلاً. وكان بجانب البيت بيتٌ صغيرٌ ليهودي فقير، فقرر حسن بيك أخذ هذا البيت ليوسع بيته، لكنه لم يرد دفع المال مقابل ذلك، فوجد حيلةً استطاع من خلالها الاستيلاء على البيت، حيث طلب من جاره اليهودي الفقير الاعتناء بدجاجاته لأنه سيذهب إلى منزله الصيفي. لم يستطع اليهودي رد طلب حسن بيك خوفاً منه، ولأنه فقير لم يكن يستطيع إطعام الدجاجات، في نهاية المطاف اضطر إلى بيعها، وبعد سنوات طلب حسن بيك من اليهودي الدجاجات قائلاً "فين جيجات فين بيضات" (أين الدجاجات وأين البيضات)، ولكن اليهودي كان قد أضاع الدجاجات، فبدأ حسن بيك بحساب ثمن الدجاجات وثنم الفراخ التي كانت ستفقس من البيض، فنتج عن هذا الحساب أن اليهودي أصبح مديناً لحسن بيك بمبلغ كبير من المال يعادل ثمن منزله الصغير، فاستولى على هذا المنزل.⁽¹⁾

يتحدث الكاتب في مذكراته عن المنشآت التي بُنيت في الولاية في ذلك الوقت، ومن أهمها المكتب العدادي (ثانوية المأمون حالياً) الذي لم يكن له مثيل حتى في إستانبول، فقد جلب أثاثه من باريس، بالإضافة إلى مزرعةٍ تجريبيةٍ تم انشاؤها بمساعٍ من مدير الزراعة واهان سورينيان.

في ما يتعلق بعلاقة الشعب مع الدولة العثمانية لاحظ الكاتب أن السكان كانوا يحبون السلطان عبد الحميد الثاني والدولة العثمانية، ويظهرون هذا الحب، ويحاولون أن يطبقوا أوامره قدر المستطاع، وعندما كانوا يتعرضون للظلم كانوا يفضلون مراجعة السلطان على اللجوء إلى السلاح أو الثورة. و"كان الأشراف يتطلعون إلى الحصول على نيشان أو ثناء من السلطان، فإذا حصل الواحد منهم على ثناء أو نيشان من السلطان كان يجن من الفرح".⁽²⁾

(1) Ali Kemal, *Ömrüm-Ali Kemal*, haz Kayahan Özgül, Hece yay. Ankara, 2004. S. 169-170

(2) انظر المرجع السابق ص 193

أولى الكاتب أهمية كبيرة للتركيبة السكانية لمدينة حلب ذاكراً أهم الطوائف التي كانت تسكن هناك وأشهر العوائل في المدينة. يذكر الكاتب أهم العوائل الحلبية المسلمة من مثل الجابري وكيخيا والمدرّس والشريف والسباعي، ويتحدث عن وضع كل عائلة من هذه العوائل، فيذكر أن عائلة الجابري هي الأكثر عدداً، وكان زعيم هذه العائلة "حجي أفندي" والد نافع أفندي الجابري الذي كان يبلغ الثمانين من عمره، لكنه كان قوي البنية، ففي الوقت الذي كان يزوج فيه أحفاده كان عنده ولد في المهد. أما نافع أفندي الجابري الذي انتخب عضواً في مجلس المبعوثان كان ذكياً داعياً من دعاة الحرية محارباً للاستبداد. أما رئيس عائلة كيخيا التي تتركز معظم أملاكها في منطقة حارم، فقد كان أحمد أفندي الذي كان يملك العديد من الخانات بجوار القلعة مليئة بالسجاد والتحف القديمة، بالإضافة للقصر الذي كان يسكن فيه. كان يعرف أحمد أفندي بأخلاقه الحميدة وتدينه، فقد كان عضواً مستقيماً نزيهاً في مجلس الولاية لا يعرف التملق، وكان لا يهاب الاصطدام مع الولاة في سبيل الوصول إلى الحق، إلا أنه كان يُربي أولاده وفقاً للأصول القديمة ولا يُحب التجديد. أما عائلة المدرّس فقد كانت أغنى العوائل في المدينة، كان رئيس هذه العائلة زكي بيك الذي كان عضواً في مجلس الإدارة. كما كان غنياً جداً وماكراً ومتملقاً. كان زكي بيك كاتباً صغيراً لكنه استطاع بدهائه أن يصبح أحد أعضاء مجلس الولاية. كان يحب نفسه كثيراً ففي الفترة التي انتشرت الكوليرا في حلب انزوى في مزرعة له، ولم يعد يخالط الناس، كما كان يرتدي معطفه في شهر آب خشية البرد.

ويذكر الكاتب من العوائل المسيحية الثرية العوائل التالية: مركوبولي، صولا، حمصي، خياط، غزالي وأنطاكي. كانت عندهم قصور وأملاك عظيمة، فأملاك هذه العوائل تتركز في مدينة حلب، فقد لاحظ الكاتب أن أكثر الأملاك في المدينة كانت في عهدة المسيحيين. وكان قسم من أبناء هذه العوائل يعمل في القنصليات الأجنبية كقنصل فخري أو ك مترجم.

ويرى الكاتب أن لليهود مكانة خاصة في حلب على الرغم من أن معظمهم من الفقراء، فقد لاحظ الكاتب أنهم يعيشون في حي بحسيتا الخاص بهم، وأشار إلى دورهم الكبير في الحياة الاقتصادية للولاية، فيذكر من هؤلاء منسي التاجر اليهودي الذكي الذي كان يُقرض صندوق مال الولاية عندما يقع في ضائقة، مع ذلك كان يظهر تواضعاً كبيراً، فعندما يحضر إلى غرفة الوالي كان يجلس في آخر المجلس لاويّاً عنقه، ناظراً إلى الأرض وكأنه أضعف مخلوق على وجه الأرض.

لعل إقامة كل طائفة من طوائف المدينة في حي لا يسكنه إلا أفراد هذه الطائفة هو أغرب ما لاحظته الكاتب في مدينة حلب، يقول "إنه أمر عجيب في هذه البلاد الطوائف الثلاث، المسلمون والمسيحيون واليهود يعيشون بشكل منفصل بعضهم عن بعضهم الآخر ما أمكن ذلك، ولا يوجد علاقات وثيقة بينهم، فالتعصب في هذه الطوائف يفصل بعضهم عن بعض فصلاً كاملاً. لكن هذا الأمر يقتصر على الحلبيين أما غير الحلبيين من المسلمين وغير المسلمين فلا يصلون لهذه المرتبة من التعصب فهم يختلطون ببعضهم أكثر من أهل المدينة."⁽¹⁾

تحدث الكاتب في مذكراته بشكل مفصل عن الموظفين والمنفيين الأتراك الذين كانوا يشكلون مجموعة كبيرة في حلب، حيث يعمل معظم هؤلاء في الولاية إلا أنهم كانوا يقضون جلّ وقتهم في اللهو والحفلات. كان بعض من هؤلاء المنفيين يقوم بفعاليات سياسية، فيذكر الكاتب أن نيقولا هاجر بيك المنتمي إلى عائلة مسيحية غنية، نفي من إسطنبول لأنه كان يعمل في "سلاح شور" السلطان مراد. كان نيقولا قد أسس محفلاً ماسونياً في حلب اسمه "نجمة سورية"، وكان على صلة بكبار الماسونيين في أوروبا، نذر ماله وحياته للماسونية، كان يحاول ما بوسعه لضم أفراد جدد إلى محفله.

⁽¹⁾ انظر المرجع السابق ص 198

لقد لفتت اللهجة المحلية في حلب انتباه علي كمال، فقد درس اللغة العربية الفصحى في إسطنبول لكنه تفاجأ بالفرق الشاسع بين العربية الفصحى واللهجات الدارجة في المدن العربية التي زارها. وبحسب رأي الكاتب أن من يتعلم اللغة العربية من المعاجم والنحو والصرف لن يستطيع أن يتكلمها في بلاد العرب، ولن يتمكن من توصيل مراده.⁽¹⁾ لقد لاحظ الكاتب أن الناس في ولاية حلب يخلطون في كلامهم بين اللغتين العربية والتركية، ويذكر حادثة طريفة جرت له عندما كان يجبي الضرائب من الفلاحين في قرية أنطاكية، فعندما سأل الكاتب الفلاح عن المحصول أجابه الفلاح بـ "قلدروا" حاول الكاتب تحليل الكلمة بناء على ماتعلمه من معلومات نحوية وصرفية في المدرسة، فظن الكلمة من جذر "قول"، لكن تبين في نهاية الأمر أن الفلاح أدخل على المصدر التركي "قلدرمق" الذي يعني "الحمل أو الرفع" ملحقاً عربياً، فيكون معنى الكلمة "حملوها". ويذكر في هذا الصدد أن أهالي حلب يكثرون من المزج بين اللغتين التركية والعربية في أثناء حديثهم، فيقولون مثلاً "ما بجاليش" و "ما بقارش" أي "لا أعمل" و "لا أتدخل" مدخلين حرف النفي على الفعل التركي.⁽²⁾

أما فيما يتعلق بوضع النساء في الولاية فيذكر الكاتب "أنه حتى النساء غير المسلمات في هذه البلاد يرتدين الشراشف (الملاءات) أثناء التجول، ويبدون وكأنهن يهرين من الرجال في الشوارع"⁽³⁾

تحدث الكاتب في مذكراته عن الحياة الثقافية والعلمية في الولاية في ذلك الوقت، فتحدث عن التعليم التقليدي حيث كان الطلاب يدرسون على أيدي العلماء الكبار في المدينة، من مثل الشيخ بشير الغزي الذي كان له فضل كبير على الكاتب في مجال تعلم اللغة العربية والعلوم الدينية من فقه وتفسير وحديث وغيرها حيث كان يلتحق بحلقة الشيخ الغزي في حجرته الصغيرة، لم ينس الكاتب فضل هذا العالم عليه، فقد وجه إليه شكراً في مقدمة أحد كتبه.

(1) انظر Ali Kemal, "Seyahat Hatıraları. Tunus Araplar ve Arapça " İkdam, nr.1871, 819, Eylül 1899, s.3.

(2) انظر Ali Kemal, Ömrüm-Ali Kemal, s 201-202

(3) انظر المرجع السابق ص197.

إلى جانب التعليم التقليدي كان هناك التعليم الحديث المتمثل في المكتب الإعدادي الذي عمل فيه علي كمال مدرساً للغة التركية. لقد لاحظ الكاتب أن معظم الطلاب في المكتب الإعدادي كانوا أذكىء ومجتهدين، فقد تعلموا اللغة التركية خلال سنوات قليلة بشكل ممتاز، وقد أصبح معظمهم في مواقع ممتازة، الأمر الذي جعل الكاتب يشعر بالفخر بهؤلاء الطلاب الذين كانوا يظهرون له الاحترام والتقدير دائماً.

ويذكر الكاتب من المفكرين الحلبيين الذين التقاهم في حلب عبد الرحمن الكواكبي الذي كانت عداوة والي حلب عارف باشا تجمع بينهما. فقد كانا يجتمعان لكتابة شكوى للباب العالي ضدّ الوالي عارف باشا. لقد أعجب الكاتبُ بذكاء الكواكبي وبراعته. ويورد الكاتب في مذكراته برقية شكوى بعث بها الكواكبي إلى الباب العالي يُبين فيها وضع المدينة في زمن الوالي عارف باشا، يذكر فيها الكواكبي أن الولاية وصلت إلى درجة لا يمكن تحملها من انعدام الأمن بسبب سوء إدارة الوالي، فالناس وصلوا إلى درجة يطلبون فيها السّماح والصّفح من بعضهم البعض قبل أن يناموا لخوفهم من ألا يصبحوا سالمين في اليوم التالي.⁽¹⁾

كما أن علي كمال شاعر بدأ يقرض الشعر في بداية شبابه، وهو يحب الشعر العربي كثيراً ويستشهد به في مقالاته، فقلما نجد مقالة من مقالات الكاتب تخلو من بيت شعرٍ عربي أو حكمة أو مثل. وكثيراً ما كان يستشهد بأقوال المتنبّي والمعري في مقالاته وكتبه. لهذا ليس من الغريب أن يمنح الشعر العربي حيزاً في مذكراته، فقد لاحظ الكاتب سيادة الشعر في الأدب العربي، وتقدمه على بقية الاجناس الأخرى في تلك الفترة، كما لاحظ كثرة الشعراء الأمر الذي دفعه للاعتقاد بأن نظم الشعر عند العرب سهل. ويرى الكاتب أن 80 ٪ من المفكرين المسيحيين في حلب وبيروت ينظمون الشعر، إلا أن معظم أشعارهم عبارة عن ألعاب لفظية على حد تعبيره. ويرى الكاتب أن أفضل الشعراء العرب في تلك الفترة هم الشعراء الذين نشؤوا في بيروت ومصر، ويذكر

(1) انظر المرجع السابق ص 181 - 182

منهم الشيخ ناصيف اليازجي وابنه إبراهيم اليازجي، ويرى أن أشعارهما تصل إلى مرتبة الكمال، أما شعراء حلب من أمثال قسطاكي الحمصي وجبرائيل الدلال فلا يصلون إلى المرتبة التي وصل إليها شعراء لبنان ومصر. كما تحدث الكاتب عن الرقابة على الأدباء في الولاية، فيتحدث عن سجن ونفي الشاعر الممتاز على حد تعبيره جبرائيل الدلال بسبب قصيدة "العرش والهيكل" التي نظمها في أيام شبابه، كما ذكر الكاتب في مقالة له إن الولي حسن باشا كلفه بتدقيق أشعار شاعر أرمني ألقى القبض عليه، إلا أن علي كمال وبعد تدقيق الشعر تبين له أنه لا يوجد فيه أي شيء جدي يستوجب التوقيف، عندها أمر الوالي بإطلاق سراحه.⁽¹⁾

تحدث الكاتب في مذكراته عن الأهمية الاستراتيجية لموقع ولاية حلب، وما جلبه هذا الموقع من ثراء وتقدم للمدينة. لقد أصبحت مركزاً تجارياً وممراً يربط الشرق بالغرب، فقد عدّ الكاتب مدينة حلب أفضل مدينة في سورية، فهي متفوقة من ناحيتي العمران والثروة على كل من دمشق وبغروت. إلا أن الكاتب رأي عيباً في مدينة حلب إلا وهو عدم توسيع هذه المدينة، فقد بقيت محصورة داخل أسوارها فترة طويلة من الزمن، إلى أن جاء الوالي جميل باشا الذي شقّ شارعاً جديداً في الجهة الغربية من المدينة، وأسس حيّ الجميلية، وبني فيها بيوتاً وقصوراً على الطرز الأوربي. ويرى الكاتب أن الإقامة في حي الجميلية أفضل ألف مرة من الإقامة في حارات المدينة القديمة المغلقة والضيقة التي لم يعجبه على ما يبدو طرز بنائها، فقد كان طرز بناء البيوت في حلب القديمة مدعاة لاستغراب الكاتب، يقول "إن النمط المعماري لبيوت المدينة عجيب، فهي مبنية بصورة لا تحفظ سكانها لا من البرد والمطر شتاءً ولا من الحرارة صيفاً، لأن كل واحدٍ منها يحوي في وسطه فسحة (حوشاً) مكشوفة من الأعلى لا لزوم لها"⁽²⁾.

⁽¹⁾ Ali Kemal, "Tûl-i Emel" *Peyam*, nr. 129, 31 Mart 1914, s.1.

Ali Kemal, *Ömrüm-Ali Kemal*, s 172 ⁽²⁾

لقد قدم لنا علي كمال في مذكراته معلومات تسلط الضوء على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية لولاية حلب في العقد الأخير من القرن التاسع عشر. فالكاتب الذي عاش في الولاية ستّ سنوات أحبّ هذه الولاية وأحبّ الحياة فيها، فتحدث عن الإيجابيات التي رآها فيها، ولم يهمل ذكر سلبياتها. لم تكن حلب بالنسبة لعلي كمال مجرد منفى بل كانت ذكرى جميلة أيضاً.

متابعات وأخبار أدبية

منير الرفاعي

- آسيا جبار.. روائية جزائرية ترحل بصمت
- ردود فعل بريطانية وأميركية مستهجنة على نوبل الآداب
- يوميات غوانتانامو
- في مهرجان برلين.. بكائيات الصهيونية مستمرة!

أخبار ومتابعات أدبية

ترجمة وإعداد: منير الرفاعي*

- آسيا جبار.. روائية جزائرية ترحل بصمت.
- الكاتب التركي يشار كمال... شاعر ومتمرد وبطل شعبي
- غونتر غراس يحذر من بؤادر حرب عالمية ثالثة، وينتقد إسرائيل مجدداً، و"نوبل" لن تسحب الجائزة الممنوحة له.
- فرقة شكسبير الملكية تختار فلسطينياً لدور شايلوك
- رحيل الكاتب البريطاني السير تيري برانشيت
- ردود فعل بريطانية وأميركية مستهجنة على "نوبل" الآداب.
- "يوميات غوانتانامو".
- في مهرجان برلين.. بكائيات الصهيونية مستمرة!

¹ عضو اتحاد الكتاب العرب.

آسيا جبار.. روائية جزائرية ترحل بصمت

يرى الأدباء والنقاد المتابعون لكتابات آسيا جبار أن نصوصها لا تخلو من الطابع الإنساني المتوافر بكثافة في مختلف الأشكال الأدبية التي كتبت فيها من مقالات صحفية ورواية ومسرح وأفلام وثائقية؛ نذكر منها فيلم "نوبة نساء جبل شنوة" عام 1978، الذي طرح سؤالاً جريئاً، ظلت آسيا جبار تردده حتى رحلت بصمت في مستشفى في باريس يوم 7 شباط 2015 عن عمر يناهز 79 عاماً؛ والسؤال هو: "من الذي دفع ثمن ثورة المليون شهيد بالجزائر؟".

رحلت آسيا جبار التي قالت عن نفسها: "أكتب ضدّ الموت، أكتب ضدّ النسيان، أكتب على أمل أن أترك أثراً ما، ظلاً، نقشاً في الرمل المتحرّك، في الرماد الذي يطير وفي الصحراء التي تصعد..."

○ من هي آسيا جبار:

آسيا جبار (30 حزيران 1936 - 7 شباط 2015)، كاتبة وروائية جزائرية، تناقش معظم أعمالها العضلات والمصاعب التي تواجه النساء، كما عرف عنها الكتابة بحس أنثوي الطابع. تعدّ آسيا جبار أشهر روائيات الجزائر ومن أشهر الروائيات في أفريقيا الشمالية. انتُخبت في 26 حزيران 2005 عضواً في أكاديمية اللغة الفرنسية "Académie française" وهي أعلى مؤسسة فرنسية تختص بتراث اللغة الفرنسية. وكانت بذلك أول شخصية من بلاد المغرب والعالم العربي تصل لهذا المنصب.

ولدت باسم (فاطمة الزهراء) في 30 حزيران 1936 في شرشال غرب الجزائر العاصمة، حيث تلقت دراستها الأولى في المدرسة القرآنية في المدينة قبل أن تلتحق بالمدرسة الابتدائية الفرنسية في مدينة موزاية ثم البليدة فالجزائر العاصمة. كان دائم التشجيع لها والدها الذي تقول عنه إنه "رجل يؤمن بالحدثة

والانفتاح والحرية". تابعت دراستها في فرنسا حيث شاركت في إضرابات الطلبة الجزائريين المساندين للثورة الجزائرية وللاستقلال الجزائر.

خاضت الكتابة الأدبية والمسرحية والإخراج السينمائي بنجاح، فنشرت أول أعمالها الروائية وكانت بعنوان «العطش» (1953) ولم تتجاوز العشرين من العمر، ثم رواية «نافذة الصبر» (1957). بعد استقلال الجزائر توزعت جبار بين تدريس مادة التاريخ في جامعة الجزائر العاصمة والعمل في جريدة «المجاهد»، مع اهتمامها السينمائي والمسرحي.

وفي عام 1958 تزوجت الكاتب أحمد ولد رويس (وليد قرن) الذي ألف معها رواية «أحمر لون الفجر» وانتقلت للعيش في سويسرا ثم عملت مراسلة صحفية في تونس. ولأنها لا يمكنها الانجاب، تبنت في عام 1965 طفلاً في الخامسة من عمره وجدته في دار الأيتام بالجزائر، كان اسم الطفل محمد قرن الذي أعترف به في عام 2001 «ضحية حرب» من قبل الحكومة الفرنسية. ولكن زواجها واجهته مصاعب عديدة فتخلت عن ابنها بالتبني وانتهى زواجها بالطلاق عام 1975

لم تزر الجزائر سوى مرة واحدة خلال النزاع الدامي الذي شهدته التسعينيات بين قوات الأمن والجماعات الإسلامية المسلحة لتشييع جنازة والدها الذي كان مدرساً. وتزوجت آسيا جبار بعد أن طلقت في 1975، من جديد مع الشاعر والكاتب الجزائري عبد المالك علولة.

هاجرت إلى فرنسا عام 1980 حيث بدأت بكتابة رباعيتها الروائية المعروفة، التي تجلّى فيها فنّها الروائي وفرضها كصوت من أبرز الكتاب الفرنكوفونيين. واختارت شخصيات رواياتها تلك من العالم النسائي فمزجت بين الذاكرة والتاريخ. من رواية "نساء الجزائر" إلى رواية "ظل السلطانة" ثم "الحب والفتازيا" و"بعيداً عن المدينة".

كتبت، في أوج الحرب الأهلية التي هزت الجزائر، عن الموت أعمالاً روائية أخرى منها: "الجزائر البيضاء" و"وهران... لغة ميتة". وبعيداً من مناخات الحرب، بل ومن أجواء الحبّ المتخيّل، كتبت رواية "ليالي ستراسبورغ". وهي لم تكتب

هذه الرواية هرباً من وجع الموت الجماعي الذي شهدته الجزائر، وإنما علاجاً نفسياً داوت به غربتها وآلامها، بحسب تعبيرها.

كما كانت آسيا جبار أول امرأة جزائرية تنتسب إلى دار المعلمين في باريس عام 1955 م، وأول أستاذة جامعية في الجزائر بعد الاستقلال في قسم التاريخ والآداب، وأول كاتبة عربية تفوز عام 2002 بجائزة السلام التي تمنحها جمعية الناشرين وأصحاب المكتبات الألمانية، وقبلها الكثير من الجوائز الدولية في إيطاليا، الولايات المتحدة وبلجيكا، وفي 16 حزيران 2005 انتخبت بين أعضاء الأكاديمية الفرنسية لتصبح أول عربية وخامس امرأة تدخل الأكاديمية.

كانت جبار أستاذة الأدب الفرنكفوني في جامعة نيويورك. وقد رشحت لنيل جائزة نوبل في الآداب عام 2009. توفيت آسيا جبار يوم السبت 7 شباط 2015 في أحد مستشفيات العاصمة الفرنسية باريس ودفنت في مسقط رأسها شرشال (غرب الجزائر) تنفيذاً لوصيتها.

○ "ليالي ستراسبورج"

تدور موضوعاتها حول الحرب، والعائلات المفككة، وعن تصاعد ظاهرة الفردانية في الوسط البرجوازي؛ فعن روايتها "ليالي ستراسبورج" تقول آسيا جبار: "لا تتفاجؤوا إن قلت إنني كتبت هذه الرواية في 1997 في لوزيانا (الولايات الأمريكية) عندما علمت هناك، وأنا بعيدة عن وطني، بالمجازر التي كانت ترتكب في حق أهالي القرى في وطني... وكان رد فعلي الأول على دموية الحاضر هو أن أكتب بإسهاب عن ليالي الحب الخيالية تلك، في ستراسبورج. وكانت خيالاتي تلك أشبه بالعلاج النفسي".

بدأت الرواية عندما غادرت بطلة الرواية "ثلجة" الجزائر إلى باريس تاركة وراءها زوجها "حليم" وابنها "توفيق" لا ترغب بالعودة إلى الوطن. ومن باريس حيث كانت تتابع دراستها في الفنون توجهت إلى مدينة "ستراسبورج" للقاء عشيقها "فرانسوا"، أرمل يكبرها بعشرين سنة، تقضي بمعيته تسع ليالٍ

تتقاطع مع أحداث وذكريات أخرى ولقاءات بين أشخاص يعيشون نوعاً من المنفى أو الاغتراب. أزواج مختلطون من عرقيات وأصول مختلفة، يتقاسمون ماضياً شابته الكراهية والانتقام.

تكشف الرواية عن الحقائق التاريخية التي تتداخل لدرجة تجعلك تشعر أنك أمام رواية تاريخية بينما تستخدم، في الحقيقة، التاريخ ذريعة لفهم الحاضر وتفسير سلوك الشخصيات الخيالية وعقدها.

تغوص الرواية في الماضي البعيد لمدينة ستراسبورغ وتاريخها، وعمرانها وجسورها، لتبدأ من عام 1870، في أثناء الحصار الذي تعرضت له المدينة من القوات الألمانية. كما أنها خضعت للصراع بين الإمبراطورية الفرنسية والإمبراطورية الألمانية لعدة قرون.

الكاتب التركي يشار كمال... شاعر ومتمرد وبطل شعبي

توفي يشار كمال، أحد أعظم الكتاب في تركيا والذي ترجمت أعماله إلى نحو 40 لغة، بتاريخ 28 شباط 2015 عن 91 عاماً. ولد (كمال صادق غوتشلي)، وهذا هو اسمه الحقيقي، المنحدر من أصل كردي، في قرية بجنوب شرق تركيا قبل أسبوعين فقط من تأسيس الجمهورية التركية في العام 1923 على أنقاض الامبراطورية العثمانية. وكان مكان ميلاده، وهو سهل تشوكوروفا، المحور الرئيس لمعظم رواياته؛ ومنها أشهر أعماله رواية "محمد النحيل" عام 1955 والتي تتحدث عن شخص ينضم لمجموعة من قطاع الطرق وينتقم من إقطاعي متسلط. وهذه الرواية أكسبته في نهاية الأمر شهرة جعلته يترشح لجائزة نوبل عام 1973. وأثرت الأحداث المأساوية في حياته في مرحلة مبكرة. فعندما كان في الخامسة توفي والده، فشككت هذه الواقعة محور روايته "سلمان الأعزل". عمل كمال في إحدى المزارع ثم في مصنع قبل أن يكتسب مهارة الكتابة على الآلة الكاتبة ليصبح صحفياً. وتأثر في مجال الأدب بكل من تولستوي وتشيفخوف وستندال. كان كمال قد نقل إلى مستشفى في اسطنبول منذ منتصف كانون الثاني لعلاج من مشكلات في الجهاز التنفسي والقلب لكنه توفي بعد تدهور حالته الصحية.

○ سيرته الذاتية:

كان يشار كمال من أشهر الكتاب الأتراك في العالم وقد عرف خصوصاً بعمله "محمد النحيل" ومواقفه الداعمة للقضية الكردية. حصل يشار كمال

الكردى الأصل على جوائز كثيرة عن رواياته ذات الطابع الملحمي التي تتناول ظروف الحياة الصعبة لسكان بلدات وسط الأناضول ونضالهم ضد الاقطاعيين والدولة. وقد عرضته كتاباته ونضاله السياسي ضد النهج القومي للسلطات حيال الأقلية الكردية في تركيا، لمحاكمات عدة ودخل السجن أيضاً. كما اضطر للعيش متخفياً، وفي المنفى كذلك لسنوات في السويد هرباً من تهديدات بالقتل تعرض لها، وضغوط السلطات. بدأ الكتابة في سن مبكرة إذ وضع قصائده الأولى وهو على مقاعد المدرسة الابتدائية. وقد فرض نفسه على الساحة الأدبية التركية منذ روايته الأولى "محمد النحيل" التي ترجمت إلى أكثر من أربعين لغة ونالت استحسان النقاد الدوليين.

ولد يشار كمال في العام 1923 في بلدة صغيرة في سهول كيليكيا جنوب شرق تركيا. وقد عاش طفولة مأسوية. فبعدما فقد النظر في إحدى عينيه جراء حادث، شهد وهو في سن الخامسة جريمة قتل والده عندما كان يصلي في مسجد بيد ابنه بالتبني. وغادر الشاب المدرسة مبكراً. ومارس أعمالاً مختلفة ليؤمن لقمة العيش فعمل في قطاف قطن وسائق آليات زراعية وأمين مكتبة.

في العام 1950، أوقف مرة أولى بتهمة القيام بدعاية شيوعية. وجرت محاكمته لكنه برئ. وتخلّى يشار عن اسمه الأصلي معتمداً اسم كمال الذي يعني الناجي باللغة التركية. وانتقل للعيش في اسطنبول حيث راح يعمل صحافياً في الصحيفة اليسارية والعلمانية "جمهورية". وقد بدأ في اسطنبول كبرى المدن التركية "مسيرته" مناضلاً سياسياً وانضم إلى حزب العمال الأتراك وأسس مجلة ماركسية بموازاة عمله على روايته الأولى.

وجاءت روايته الأولى "محمد النحيل" في أربعة أجزاء. ويروي فيها مغامرات مقيم في إحدى البلدات يضطر إلى العيش متخفياً بعد ثورته على الزعماء الاقطاعيين. وقد حولت الرواية العام 1984 إلى فيلم أخرجه الممثل والكاتب المسرحي البريطاني بيتر أوستينوف. وشكلت مواضيع مثل الظلم الاجتماعي وكفاح الفقراء ضد الاستبداد والحرمان، محاور أساسية في أعمال يشار كمال مثل "أرض من حديد سماء من نحاس".

وقد استلهم من شخصية عمه - وهو لص معروف اغتيل في سن الخامسة والعشرين - شخصيات أبطاله المتمردين الطيبين. وينهل أسلوبه الشعري الغني بالوصف مباشرة من الأساطير والفلكلور في منطقة الأناضول. وقد أوقف مجدداً إثر الانقلاب العسكري في 1971 وأدخل السجن لكن أفرج عنه بعد احتجاجات دولية. وفي نهاية ذلك العقد اضطر إلى سلوك طريق المنفى فانتقل إلى السويد التي أقام فيها سنتين.

في العام 1995، واجه يشار كمال مجدداً مشكلات مع القضاء وحكم عليه بالسجن مع وقف التنفيذ بعد إدانته بتهمة التنديد بقمع الأكراد. إلا أن الكاتب رفض السكوت. وقال في عام 2007 "الحرب تدمر تركيا" في إشارة إلى المعارك بين المتمردين الأكراد والجيش. وأضاف "أنا لست بطلاً لكن من واجبي أن أسمع صوتي".

وقد استمر في نضاله وكان أول من دافع عن مواطنه أورهان باموق أول كاتب تركي يفوز بجائزة نوبل للآداب، عندما تعرض للملاحقات لأنه تحدث عن مجازر إبادة طالت الأرمن في العام 1915.

وبمعزل عن نضاله السياسي كان يشار كمال كاتباً فذاً. وقد قال في الأيام "لا أكتب عن مشكلات ولا أكتب متوجهاً إلى جمهور ولا أكتب لنفسى حتى. أنا أكتفي بالكتابة بكل بساطة". وقد حاز جوائز وأوسمة عدة في العالم بأسره لكنه لم يحظ بجائزة نوبل الأمر الذي يعدّه الكثير من الأتراك ظلماً.

في العام 2001 توفيت زوجته تيلدا وهي بلجيكية من عائلة يهودية معروفة. ترجم عدد كبير من أعماله إلى الإنكليزية وساهمت في شهرته العالمية.

غونتر غراس يحذر من بوادر حرب عالمية ثالثة، وينتقد إسرائيل مجدداً،

و"نوبل" لن تسحب الجائزة الممنوحة له

أعرب الكاتب الألماني غونتر غراس الحائز جائزة نوبل عن مخاوفه إزاء انجراف العالم إلى نوع جديد من الحرب.

وقال غراس (87 عاماً) - في تصريحات لصحيفة "نويه فيستفيلشه" الألمانية: "نسمع في الفترة الأخيرة تحذيرات متكررة من حرب عالمية ثالثة، أتساءل أحياناً ما إذا لم تكن تلك الحرب قد بدأت بالفعل بطريقة مختلفة تماماً عما عهدناه في الحربين العالميتين الأولى والثانية".

وأشار عميد الأدباء الألمان إلى أن أشكالاً جديدة من الحروب قد تطورت حالياً، مضيفاً أنه يمكن عبر الإنترنت وحده عرقلة أنظمة وإدارة حروب اقتصادية، وقال "هذا يحدث بالتوازي مع نزاعات حربية تقليدية، مثل التي نشهدها في أوكرانيا وسورية وأماكن أخرى".

ولا يتوقع غراس استمرار اتفاقية سلام مينسك بشأن النزاع في شرق أوكرانيا، وأوضح قائلاً "أعتقد أن تلك الاتفاقية لن تؤدي إلى سلام، لأن لدي انطباعاً بأن أوكرانيا وروسيا ليس لديهما تحكم كامل في القوات المستخدمة".

كما شن الأديب الألماني غراس هجوماً جديداً على (إسرائيل)، وقال إنها "قوة نووية غير مسجلة" و"قوة محتلة".

وصرح الكاتب لإذاعة "أن دي أر" الألمانية بأن "العديد من قرارات الأمم المتحدة لا تنفذ، وإسرائيل هي قوة محتلة، وقد سرقت أراضي شاسعة على مدى سنوات وطردت منها السكان، وعدتهم مواطنين من الدرجة الثانية. وهناك لحظات عنصرية في تاريخ (إسرائيل)".

وأضاف "ذلك يحزنني، ويجب أن يحزن كل صديق لـ (إسرائيل)، تماماً مثلما يحزن العديد من الـ (إسرائيليين). ويجب أن يسمح للناس بأن يتحدثوا عن ذلك".

ودافع غراس - الذي قال إنه يعدّ نفسه من بين "أصدقاء (إسرائيل)"، عن نفسه أمام تهم معاداة السامية، وقال إنه يعتقد أن عدم انتقاد (إسرائيل) عندي "هو شكل جديد من أشكال معاداة السامية".

وأوضح غراس في المقابلة أنه كان يجب أن يوجه انتقاده تحديداً إلى حكومة رئيس الوزراء بنيامين نتنياهو. وأضاف "لقد كان ما قمت به غير مدروس.. وأنا مستعد لتغييره".

وكانت (إسرائيل) عدت غراس "شخصاً غير مرغوب فيه" بسبب قصيدة قال فيها إن (إسرائيل) تهدد السلام العالمي.

وأثار غراس غضب (إسرائيل) بعد أن نشر قصيدة بعنوان "ما يجب أن يقال" أعرب فيها عن مخاوفه من امتلاك (إسرائيل) أسلحة نووية.

ومما كتبه غراس في قصيدته: لماذا أقول الآن، وقد بلغت من العمر عتياً وجف قلبي، بأن القوة النووية الإسرائيلية تعرض السلام الهش في العالم للخطر؟ لأن ما ينبغي قوله الآن ربما يكون قد فات أو أنه غداً.

وكانت صحيفة هآرتس التي تميل إلى اليسار في (إسرائيل) قد خصّصت افتتاحيتها عن غراس تحت عنوان "العمى الأخلاقي لغونتر غراس". وتقول الافتتاحية: إن العقل والمنطق يصبحان بلا جدوى عندما لا يفهم رجل ذكي وحاصل على جائزة نوبل بأن عضويته في منظمة (وحدة عسكرية) خططت ونفذت مذبحة شاملة بحق ملايين اليهود تفقده الأهلية لانتقاد أحفاد أولئك

اليهود بشأن تطوير سلاح الملاذ الأخير الذي يعد بوليصة التأمين ضد من ينهي عملاً كانت منظمته (غراس) قد بدأتها.

وحصل غراس شهرة عالمية مع نشر أولى رواياته "طبل من صفيح" في العام 1959، وحث بلاده على مدى عقود لمواجهة ماضيها النازي.

وكانت مؤسسة نوبل قد أعلنت في وقت سابق أنها ليست في وارد سحب جائزة نوبل للآداب الممنوحة للكاتب الألماني غونتر غراس عام 1999، وذلك بعدما كشف أخيراً أنه كان منخرطاً في وحدة "فافن إس إس" النازية.

وقال مدير المؤسسة السويدية ميكائيل شولمان إن القرارات المتصلة بالجوائز لا تراجع عنها، حيث لم تبادر مؤسسة نوبل إلى سحب أي من الجوائز التي منحتها طوال 105 أعوام.

وكان غراس قد كشف وللمرة الأولى أنه انخرط في وحدة النخبة النازية في نهاية الحرب العالمية الثانية وكان يومها في السابعة عشر، موضحاً أنه سيروي هذا الأمر بالتفصيل في سيرة ذاتية له ستتشرف في أيلول المقبل.

وأورد غراس أنه انتمى إلى الجهاز الدفاعي المضاد للطائرات عام 1944 قبل أن يسجنه الأميركيون حتى عام 1946 وهو ما حدا بوولفغانغ بورنسن المكلف بالقضايا الثقافية داخل الاتحاد المسيحي الديمقراطي في ألمانيا إلى القول إن على غراس أن يعيد جائزته.

فرقة شكسبير الملكية تختار فلسطينياً لدور شايлок

اختارت فرقة شكسبير الملكية ممثلاً فلسطينياً من الأرض المحتلة عام 1948 للقيام بدور شايлок في إنتاج جديد لمسرحية تاجر البندقية. ولدى الممثل مكرم خوري خبرة مسرحية وسينمائية تمتد 50 عاماً وكان أول عربي يفوز بأكبر جائزة مدنية في (إسرائيل). وسيقوم خوري بدور شايлок لأول مرة مع فرقة شكسبير الملكية في إنتاجها الجديد لمسرحية تاجر البندقية التي يُقدم عرضها الأول على مسرح ستراتفورد على نهر إيفون مدينة شكسبير في 14 أيار 2015 من إخراج بولي فندلاي. وستقوم باتسي فيران الفائزة بجائزة حلقة النقاد لأفضل ممثلة جديدة وأعدة بدور بورشيا.

والفنان خوري (69 عاماً) من مواليد القدس لعائلة عربية مسيحية لكنه أمضى سنوات من طفولته في مخيم للاجئين في لبنان. وظهر خوري في أعمال أميركية بينها الجناح الغربي وآل صدام وميونخ للمخرج ستيفن سبيلبرغ.

ويعدّ شايлок أكثر شخصيات شكسبير إثارة للجدل. ومن الممثلين الذين قاموا بدوره باتريك ستيفارت الذي قال إن الجمهور لا يحب من يقوم بدور شايлок ولكن ما يجعل الممثل يعود إليه باستمرار هو لغته المثيرة والفريدة بين شخصيات شكسبير. ونقلت صحيفة الديلي تلغراف عن ستيفارت قوله إن لأحد يتكلم كما يتكلم شايлок فإن لغته تميزه من الآخرين. وقام خوري العام الماضي بدور يهودي ناجٍ من المحرقة في فيلم (إسرائيلي). وأثار اختياره لهذا الدور جدلاً واسعاً في (إسرائيل). وقال مخرج الفيلم إيريز تادمور "إن العديد من المخرجين لم يريدوا مكرم" مشيراً بذلك إلى من قالوا إن الممثل الفلسطيني "لا يعرف شيئاً عن المحرقة والديانة اليهودية". وأضاف تادمور "لقد أغلقوا الباب بوجهنا".

رحيل الكاتب البريطاني السير تيري براتشيت

رحل السير تيري براتشيت، أمس الخميس، عن عمر يناهز 66 عاماً، محاطاً بعائلته وقطّعه التي كانت نائمة إلى جانبه على السرير، بعدما كان قد أنهى قصته الأخيرة في عام 2014.

وكتبت ابنته ريانا تغريدته الأخيرة على تويتر، لإبلاغ العالم أن براتشيت الذي كثيراً ما داعب الموت في رواياته لى أخيراً نداءه. فقال له الموت: "أخيراً يا سير تيري، علينا أن نمشي معاً"، تماماً كما جاء في إحدى قصصه.

وكان براتشيت أصيب في 2007 بمرض نادر شبيه بمرض ألزهايمر، يؤدي إلى ضمور قشرة الدماغ الخلفية. في 2006، أعلنته مجلة "بوك" أفضل كاتب بريطاني على قيد الحياة بعد جي. كي. رولنج، مؤلفة سلسلة روايات هاري بوتر. وكان براتشيت أخذ ملايين القراء في رحلة مثيرة إلى عالم ديسكوورلد المجنون. وقال ناشره لاري فنلاي: "تيري أغنى الكوكب كما لم يغنيه إلا قلة من قبله، وكما يعرف جميع من قرؤوا أعماله فإن ديسكوورلد كان وسيلته للسخرية من العالم، وقد سخر منه بتألق ومهارة عظيمة وفكاهة هائلة وإبداع دائم".

نشر براتشيت أكثر من 70 كتاباً. وبلغت مبيعات كتبه 85 مليون نسخة في أنحاء العالم.

كان براتشيت اتفق مع كاتب روايات الخيال العلمي ستيفن باكستر على سلسلة روايات "الأرض الطويلة"، التي يصدر جزؤها الرابع "الطوباوية الطويلة" هذا الصيف.

ردود فعل بريطانية وأميركية مستهجنة على نوبل الآداب

فاز الروائي الفرنسي باتريك موديانو مؤلف رواية "الشخص المفقود" بجائزة نوبل للآداب لعام 2014 .

وتفوق الكاتب موديانو على منافسيه الكاتب الكيني "نغوغي واثينغو"، والكاتب الياباني "هاروكي موراكامي"، والمحقة الصحفية البيلاروسية، المؤلفة "سفيتلانا أليكسيفيتش"، والشاعر السوري "أدونيس".

كما تخطت الجائزة أيضاً وللمرة الثانية المؤلفين الأمريكيين الكبارين "فيليب روث" و"توماس بينشون"، ليحظى بها الفرنسي باتريك موديانو. وتبلغ قيمة الجائزة ثمانية ملايين كرونة سويدية (1.1) مليون دولار.

كيف تقع لجنة نوبل للآداب حقاً على الخيار الأصوب؟ لا ريب في أنها تصطفي من عدة خيارات، فالعالم فسيح والعمالة كثر. والأرجح أن إجماعاً لا يتحقق، ويتم تتويج الفائز بأغلبية الأصوات. ولكن لم تتجاهل الأغلبية كاتباً عتيداً في فن الرواية مثل فيليب روث قد لا يظل على قيد الحياة العام المقبل؟

إنه تساؤل تطرحه مطبوعات بريطانية وأميركية لم تستطع كبح دهشتها جراء فوز كاتب مجهول خارج حدود فرنسا على اعتبار أنها جائزة عالمية، لكن فكرة "العالمية" لا تنحصر بالضرورة في كتب مكدسة في متاجر نيويورك، إنما تشمل فكرة إنسانية تجمع العالم بأسره.

الواقع أن خسارة فيليب روث وتوماس بينشون أزعجت كثيرين، ومنهم الناقدة الأميركية ميشيل غونراد التي كتبت قائلة عن روث: "لقد ضجرنا من هذا الحوار. لن يفوز بها البتة، وينبغي أن نكف عن التوسل".

○ مؤامرة سرية

فيما تهكمت إيما بروكيس في صحيفة «ذا غارديان» قائلة: "الفضيحة الحقيقية لفوز موديانو بجائزة نوبل هي خسارة (روث) الأعظم مرة أخرى. ماذا لو كانت جائزة الأدب الأعظم مجرد مؤامرة سرية يحوكها المحكمون كي تجعل عجزاً سريع الغضب يتوق إلى المزيد من الجوائز؟ وماذا لو لم يكن وحده التوافق إليها؟".

بالسخرية نفسها يشير دوايت غارنر، ناقد الكتب في "نيويورك تايمز"، إلى أن الحكام لا يتقلون مثلما ينبغي، إذ عليهم التنقل بين الثقافات والحضارات، بيد أنه يطرح احتمالاً هازئاً يصفه بأنه "لم يخطر في بال أحد"، وهو أنهم "لما يتمتعون به من خفة دم - وإن على الطريقة السويدية - يتكلمون في اختيارهم سنوياً على عامل مستفز واحد: دفع فيليب روث إلى التصريح بجملة أو جملتين حول فشله الأبدى سنوياً".

قال بيتر إنغلاند، سكرتير أكاديمية نوبل الدائم، كمن يدافع عن اختيار الأكاديمية مجهولاً: "باتريك موديانو مشهور في فرنسا دون سواها. تتمحور مواضيعه حول الذاكرة والهوية والوقت. ومع أن رواياته لا تمتد عبر مئات الصفحات، إلا أنها تغوص في مواضيع جادة".

يمكن تفسير ما ساد من تعجب عقب إعلان الفوز بجهل النقاد الأميركيين بالكاتب الفرنسي الذي لم يتقن قط فن الدعاية لنفسه، ولم يحظ بطابور من المترجمين الأميركيين ينقلون رواياته مثلما هي الحال مع هاروكي موراكامي الذي قد يخال المرء أن رواياته مكتوبة بالإنكليزية لا اليابانية. لكن مع أن أقل من نصف روايات موديانو مترجمة إلى الإنكليزية، فقد نقل المترجمون رواياته إلى ما يزيد على ست وثلاثين لغة أخرى. إنها الغفلة الثقافية البريطانية-الأميركية إذن، غفلة لا تنتبه إلا لما هو مكتوب بالإنكليزية أو مترجم إليها.

بين قلة من النقاد المشيدين بالاختيار كان روبرت توماس في صحيفة "ذا غارديان" نوهً بتصوير موديانو «عالم الاحتلال المشبوه والمُلتبس والمبهم». ولكنه في الوقت ذاته فطن إلى ما شاع من استنكار مرافق للاختيار، موضحاً: "عندما ذكرتُ حبي لأعمال موديانو لشاب فرنسي، لوى شفته على نحو يدل على الازدراء قائلاً إنه تواق إلى الماضي". ويدافع توماس عن هذا التوق ذاته قائلاً إنه "يخدم مواضيع أعمق مثل النجاة والاعتراب".

لكن أعمال موديانو لم تسلم من نقد الأميركي توماس فاريل في صحيفة "ذا وول ستريت جورنال"، مذكراً القراء بأن موديانو يكرر أعماله على نحو يبعث على الملل، فعوامله تنحصر في الكفاح الأخلاقي لمواطني الحرب، لا أي حرب، بل حرب بعينها، الحرب العالمية الثانية وفي مكان بعينه، أحياء فرنسا، وإن حاولت شخوصه أحياناً الفرار إلى سويسرا هرباً من أخطار حقيقية أو متخيلة فإنّ منبع الخطر لا يمسه تغيير والتحدي يكاد يكون واحداً: تجاوز آلام الحرب. الشخوص مجهولة وتكافح للملئة الشتات، القومي حيناً والفردى حيناً آخر. وللتدليل على وجهة الانتقاد استشهد الصحفيون البريطانيون بجملة موديانو نفسه حين أعلن ذات مرة "إنه بعد خمسة وأربعين عاماً من الكتابة يشعر بأنه يكتب دوماً الكتاب نفسه".

الحق أن الأوروبيين المولودين عام 1945 يتقاسمون حالة واقعة على عتبة الشعور لا تفارقهم، مثل "أطفال منتصف الليل" لسلمان رشدي، إذ أفلتوا من الخطر المهدد المباشر، لكن أثر الحرب لا يزال ماثلاً فيهم. ولدوا أثناء الحرية، غير أن أمهاتهم حملن بهم في حالة من الضياع. شبوا وهم ينظرون قلقين فوق أكتافهم، فتكوّن لديهم هذا الذعر الأبدي، مثل حالة حرب دائمة وإن تكن طي الكتمان.

قد يرمي بعض النقاد هذه الحالة الأدبية بالإفراط في العاطفة، إذ أسهب النقاد في الإشارة إلى عبارات موديانو البسيطة القصيرة "الأشبه بعبارات التلغراف"، وكرروا امتعاض الدارسين من تعالي المؤلف على "تفسير عمله"، كأن أي عمل أدبي في حاجة إلى مترجم يبرر دوافعه.

لا عجب، فالنقاد الأميركيون يرون إلى فعل الحديث عن العمل بوصفه جزءاً لا يتجزأ من العمل ذاته، إذ استحدثت الثقافة الأميركية عالماً موازياً لفعل الإبداع، بدءاً من ورش الكتابة وحفلات التوقيع والجولات الأدبية، وانتهاء بالحوارات المسموعة والمراثية، مناسبات تخلق وسيلة طيبة للثرثرة، وكلها "تفسر" و"تشرح" فن الإبداع ذاته.

أين هذا من كاتب سئل إن كان سيلقي خطبة لدى تلقيه جائزة نوبل، فأجاب، وقد اعترف ماضياً بأنه يخاف من خشبة المسرح: "ما دام أن الأمر لن يتعدى قراءة نص معدّ سلفاً، لن ينتابني الخوف".

في مجلة «ذا نيو يوركر» صبّت ألكسندرا شوارتس غضباً عصبياً على الفهم على لغة اللجنة كمن لا يجد شيئاً آخر ذا قيمة للهجوم عليه، إذ كتبت: "يروق

اللجنة المنوطة بمنح جائزة نوبل للأدب أن تتوجّ الفائزين بتصريحات تبدو متعذرة على الفهم، مثلما يتعذر علينا في الغالب فهم الاختيار ذاته. فاللجنة تتوخى الذروة الأدبية، كأنه تقدير لإنجاز الكاتب المكرّم، ونحن، القارئ العادي، نستغرق في قراءة التصريحات مثل حجّاج ذهبوا لاستشارة وسيط الوحي في مدينة ديلفي ليعودوا بكعكة حظ مشوشة.

مجلة "ذا نيو يوركر" وصفت كتابات موديانو بأنها "رقيقة، مرهفة، مكبوحه" ووصمت المؤلف نفسه بأنه منفصل عن جمهور الأدب، وذكرتنا بأن موديانو هام على وجهه في باريس بعد أن ابتعد عن أسرته واقتات من بيع كتب زور في صفحاتها الأولى توقيع كبار الكتاب مثل بول فاليري! في فترة قال موديانو إنه وجدها "غريبة لا تسلم من الفوضى". بل إن بعض العارفين بالكاتب وجدوا الاختيار غريباً، فأسلوبه القصصي "فرنسي محض"، ففي رسالة إلكترونية أرسلتها جوسيان سافينو من صحيفة "لوموند" إلى إحدى محررات مجلة "ذا نيو يوركر" وصفت كتاباته بأنها "رقيقة، مرهفة، مكبوحه" ووصمت المؤلف نفسه بأنه منفصل عن جمهور الأدب. لكنها أردفت "إنه لا يخط السيمفونيا ولا الأوبرا، إنّما هو عازف بيانو رائع".

يبدو أن المراهنين غلبوا النقاد البريطانيين والأميركيين عندما احتل اسم موديانو في مكاتب الرهان البريطانية الموقع الخامس في قائمة المرشحين ليتلو اسم الكيني نجوجي واثيونجو. الواقع أن فرنسا ليست غريبة عن جائزة نوبل، فموديانو هو الفرنسي الخامس عشر الفائز بها، لكن بعد فوز جان ماري غوستاف لوكليزو عام 2008، بدا احتمال فوز فرنسي آخر بعيد المنال. وفي فرنسا تجسّد الفخر القومي تماماً حين أشاد الرئيس الفرنسي بموديانو لتعامله مع قضية الاحتلال العسيرة، مضيفاً أنه "يحاول أن يستوعب كيف تقود الحوادث الأفراد إلى خسارة أنفسهم أو العثور عليها".

ثمة إذن ردود أفعال محض شوفينية حيال فوز موديانو الذي استهجنه نقاد بريطانيون أو أميركيّون، إما عن جهل تام بالفائز أو عن تعالٍ على "الكاتب المحلي" مثلما أسماه الصحافي الأميركي رون تشارلز ولسان حاله يقول: "كنا على الأقل نعرف ألبير كامو".

"يوميات غوانتانامو"

يتصدر كتاب "يوميات غوانتانامو" قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في الولايات المتحدة.

لا أحد يعرف التفاصيل الدقيقة عن كيفية إخراج هذه المذكرات من خلف أسوار سجن غوانتانامو وطباعتها في كتاب يشغل العالم والرأي العالمي الآن، إذ إنها بقلم سجين ما زال يقبع خلف القضبان، وقد تمكن من إطلاق يومياته خارج معتقله عن طريق محاميه الذي ما زال يرفض الإدلاء بأي تصريح عن الآليات القانونية التي اتبعها من أجل الحصول على تصاريح أمنية تخول نقل هذه المذكرات إلى المطبعة للنشر.

فمن هو كاتب هذا الكتاب؟ إنه محمّد ولد صلاح، المواطن الموريتاني المولود في بلدة صغيرة في موريتانيا في العام 1970.

○ عالم غوانتانامو السري

يحمل الكتاب تفاصيل دقيقة ومؤسفة ليوميات سجين في غوانتانامو كتبها بخط يده سارداً تجربته الخاصة التي ما زال يعيشها كل يوم في المعتقل حتى بعد صدور الكتاب. هذه اليوميات الشخصية توثقها هوامش نُقِحتْها الحكومة الأميركية وكذلك حواشٍ وسرد يرتبط بوثائق رفعت السرية عنها مؤخراً.

واللافت في هذا الكتاب الفريد، نظراً لارتباطه بوقائع يومية موثقة ومدونة بعناية، تلك الحبكة الإنسانية من العلاقات التي تشكلت على مرور الوقت بين

السجناء من طرف والمحققين والحراس من طرف آخر، وكذا كون هذه اليوميات النابضة بالألم تروي قصة المئات من المعتقلين خلف أسوار غوانتانامو، بل وتؤكد على محنتهم التي بدأت الوثائق تكشف عنها مؤخراً، والتي تؤرخ لفترة سوداء في تاريخ حقوق الإنسان التي يعتز بها الأميركيون.

كان ولد صحي من الذين تعرضوا لبرنامج خاص في التعذيب الذي أقره شخصياً دونالد رامسفيلد وأطلق عليه اسم: المشاريع الخاصة. ويتضمن هذا البرنامج الخاص الذي أعد خصيصاً للسجناء في غوانتانامو، وسائل مبتكرة للتعذيب، منها إخضاع السجناء للعزلة الكاملة، ومنعه لفترات طويلة من النوم، وكذا التحرش الجنسي بالسجناء، ووضعهم في أوضاع مجهدة، وتهديدتهم بالقتل لهم أو لأقرب ذويهم .

وقد خضع ولد صحي لكل هذه الوسائل غير القانونية في التعذيب وهدد بقتله أو قتل أمه عشرات المرات. أما ممثلو القضاء العسكري الذين امتنعوا عن محاكمة ولد صحي فقد عزوا قرارهم هذا إلى كون السجناء قد تعرض لحملة من التعذيب الشديد، وكذا لأنهم - وبكل بساطة - لم يعثروا على أي دليل يمكنهم من توجيه الاتهام له.

وبناء عليه ما زال صحي في معتقله بدون أن يوجه له اتهام منذ 14 عاماً!

○ الجحيم يكمن في التفاصيل

"تمر الأيام طويلة وكثيرة خلف القضبان، وأكاد لا أشعر أن الزمن ينقضي.. أوقاتي هي مزيج من ظلام وألم مستمر.. أما عن التعذيب الذي كنت أتعرض له فحدث ولا حرج. كنت أحرم من الطعام لفترات طويلة ثم تقدم لي فجأة كميات كبيرة من الطعام بعد طول تجويع ويطلب مني الحراس التهام الأكل كله في 3 دقائق، إلا أن أحد الحراس كان يأتي ليسحب الصحن بعد 30 ثانية" هكذا وصف صحي إحدى طرائق التعذيب النفسي والجسدي معاً من خلال إخضاع الجسم لعقاب شديد ثم الإحياء برفع العقاب دون إيقاف فعلي له.

وتحدث أيضاً في يومياته عن الضرب المبرح الذي كان يتعرض له في أثناء الاستجواب مما كان يدفعه أحيانا للاعتراف بأعمال لم يقم بها من أجل أن يتوقفوا عن ضربه.

وكتب أيضاً عن طرق أخرى جهنمية فعلا كأن "يرمى من قارب في ماء المحيط ثم يسحب من جديد إلى القارب حيث يجبر هناك على شرب كميات كبيرة من الماء قبل أن يلقي السجان كمية كبيرة من الثلج في ثيابه وينهالوا عليه ضرباً". "إنها مذكرات مثيرة للقلق حقاً فيما تثير من أمور وحقائق حاولت حكومة الولايات المتحدة إخفاءها لأعوام خلت. إنها حياة خلف القضبان صادمة للضمير الإنساني، حياة ويوميات محمد ولد صلاح.

إلا أن ما يكمن وراء هذه السطور المؤلمة هو أعمق بكثير مما نتصور: إنها تثير فينا ذاك المشترك الإنساني بين البشرية الذي يحثنا إلى القفز وراء جدران السجن وإلغاء الفروق الإنسانية بيننا. يحمل الكتاب تفاصيل مدمرة في دقتها بروح وظل خفيف للكاتب الذي يعاني في سجنه، والذي يدعونا جميعاً للتأكيد على حقوق الإنسان التي انتهكت هناك". حسبما يقول المدير التنفيذي للاتحاد الأميركي للحريات المدنية أنتوني روميرو، في تعليق له على الكتاب.

من نافذة القول إن كل من يقرأ كتاب "يوميات غوانتانامو" يتأكد أن ولد صلاح ليس فقط من يتعرض للتهديد في هذا المعتقل بظروفه الجائرة، إنها هي حياة المعتقلين خلف الأسوار. إنها مأساة تهدد فيما تهدد مبادئ الديمقراطية الأميركية الأصيلة التي دفعت الولايات المتحدة العالي والرخيص لبناء صرحها الإنساني.

حصل ولد صلاح على منحة دراسية في ألمانيا وعمل هناك مهندسا لعدة أعوام، ثم قطع دراسته في العام 1990 لينضم إلى وحدات قتالية في تنظيم القاعدة تحارب الشيوعية في أفغانستان، وعاد إلى موريتانيا في العام 2000.

في السنة التالية، أي في العام 2001، قبضت عليه السلطات الموريتانية بناء على توجيهات صادرة عن الولايات المتحدة الأميركية، ونقل إلى سجن في الأردن، ومن ثم نقل إلى قاعدة باغرام الجوية الأميركية في أفغانستان وأخيراً،

رُحل في 5 آب 2002 إلى سجن غوانتانامو في كوبا حيث بدأت - أو بالأحرى - تواصلت هناك رحلة عذابه الطويلة التي ما زالت مستمرة حتى تاريخ تحرير هذه السطور.

تعرض ولد صلاح في معتقله لتعذيب ممنهج ومتواصل من الطراز الذي أنيط عنه اللثام مؤخراً إثر رفع الكونغرس السرية عن وثائق تتعلق بأساليب التعذيب التي استعملها السجانون في غوانتانامو، والتي كانت عرضة للإدانة الشديدة في مجلس النواب الأميركي لتنافيها مع الدستور الأميركي الذي تأسس على قاعدة حقوق الإنسان وحمايتها.

في العام 2010 أصدر قاض فيدرالي أمراً قضائياً بإطلاقه فوراً، لكن الحكومة الأميركية قدمت استئنافاً ضد أمر القاضي، علماً بأن الحكومة لم توجه إليه أي اتهام جرمي حتى الآن، وهو ما زال قابلاً في معتقله بغوانتانامو حتى اللحظة.

وأخيراً نذكر أن محرر هذه اليوميات هو لاري سيمنز، الناشط في مجال حقوق الإنسان لسنوات عديدة. ويعيش في مدينة نيويورك. وكان آخر منشوراته هو كتاب بعنوان تقرير التعذيب: برنامج التعذيب في أميركا بعد أحداث الحادي عشر من أيلول 2011.

في مهرجان برلين.. بكائيات الصهيونية وابتزازاتها مستمرة

ليس من الممكن أن تمر دورة من دورات مهرجان برلين السينمائي من دون أن يحضر، وبقوة، موضوع ما وقع، في الحرب العالمية الثانية، لليهود على أيدي الألمان النازيين، أو ما أصبح منذ ستينيات القرن الماضي يعرف بـ"الهولوكوست".

فبرلين هي العاصمة القديمة "للرايخ الثالث"، ولعرض هذه النوعية من الأفلام في قلب برلين مغزى خاص، والأصوات الصهيونية القوية و"اللوبي" اليهودي الصهيوني النافذ والمؤثر داخل صناعة السينما في أوروبا والولايات المتحدة تملك القدرة على الابتكار والتتويج في مواضيع الأفلام التي تتناول موضوع "الهولوكوست" عاماً بعد عام.

وعادة تشتد وتيرة إنتاج مثل هذه الأفلام كلما أصبحت إسرائيل، وهي النتاج غير المباشر للظاهرة النازية، تعاني من الحصار الدولي أو من غضب الرأي العام العالمي على سياساتها.

○ تجارة الهولوكوست

فـ"الهولوكوست" الذي أصبح "صناعة" أو تجارة - حسب تعبير الكاتب الأميركي اليهودي المناهض للصهيونية نورمان فنكلشتاين- يبدو أنه وجد خصيصاً لكي يكون طوقاً للنجاة أمام (إسرائيل)، وأصبح بالتالي من الأسس الثابتة في صناعة السينما الغربية، إنتاج أفلام جديدة وإرسالها عاماً بعد عام للعرض في مهرجان برلين تحديداً، إبقاء على عقدة الإحساس بالذنب لدى الألمان مشتتة وراسخة.

في العام الماضي عُرض في المهرجان المشار إليه فيلم "رجال التحف الفنية" الذي أخرجه وقام ببطولته جورج كلوني مع مجموعة من النجوم، وكان يصور مغامرة مجموعة خاصة من الجنود الأميركيين وراء الخطوط الألمانية أثناء الحرب العالمية الثانية لإنقاذ كنز هائل من التحف الفنية (اللوحات والتماثيل والمقتنيات الثمينة) التي سرقها النازيون من متاحف فرنسا، وأخفوها في مكان ما تمهيدا لنقلها إلى ألمانيا. وعندما يعثر أفراد المجموعة أخيراً على كثير من هذه اللوحات الفنية، يجدون معها أيضاً وعاءً كبيراً يحتوي على كتل من الأسنان الذهبية التي يفترض أن تكون قد انتزعت من جثث اليهود الذين لاقوا مصيرهم في "غرف الغاز".

أما في الدورة التي اختتمت مؤخراً من المهرجان، فقد عرض فيلم "امرأة من ذهب" الذي قامت ببطولته الممثلة الإنجليزية هيلين ميرين، في دور امرأة يهودية تسعى إلى استرداد مجموعة من اللوحات الفنية الثمينة كانت ملكاً لأسرتها، قبل أن يستولي عليها النازيون، ويسوقوا والديها إلى الموت في "الهولوكوست"، والآن استقرت تلك اللوحات في أحد متاحف فيينا. وتخوض المرأة معركة قضائية صعبة ومعقدة من أجل استعادة اللوحات، وما يكتنف ذلك من فتح ملف العلاقة بين النمسا وألمانيا النازية، والضغط على فكرة كيف رحب النمساويون بدخول قوات هتلر بلادهم وأشادوا بالتوحيد مع ألمانيا في تلك الفترة!

○ تبرير الوحشية

شهد المهرجان أيضاً عرض فيلم "إلسر Elser" الذي يروي قصة شاب ألماني حاول اغتيال هتلر عن طريق زرع قنبلة في مقر الحزب النازي بمدينة ميونيخ عام 1939 إلا أن محاولته فشلت، وقبض عليه، وتعرض للتعذيب الشديد وظل في السجن إلى أن أعدم قبيل نهاية الحرب العالمية الثانية. وعلى الرغم من عدم وجود أي علاقة بين الفيلم والهولوكوست، يختلق مخرجه مشهداً نرى فيه امرأة يهودية محاطة بالنازيين، أجلسوها بالقوة على مقعد وسط ساحة البلدة التي كان يعمل فيها الشاب، وجعلوها تحمل لوحة عليها عبارات مسيئة لليهود، بينما يتجمع حولها النساء والأطفال يسخرون منها!

ويصور فيلم "ثمانون جلدة" كيف تعرض صبي يهودي (ظلماً) لعقاب صارم من جانب ضابط ألماني قام بجلده 81 جلدة في الغيتو اليهودي الذي أقامه النازيون وقتها لتجميع اليهود قبل ترحيلهم إلى معسكرات الاعتقال الجماعي.

كما يصور الفيلم أيضاً أحداث انتفاضة غيتو وارسو الشهيرة التي انتهت بمأساة، وينتهي الفيلم بمحاكمة المسؤول النازي أدولف أيخمان الذي اتهم بمسؤوليته عن سوق اليهود إلى غرف الغاز، والذي اختطفه عملاء الموساد من الأرجنتين في أوائل الستينيات وحوكم وأعدم في إسرائيل عام 1962.

والمقصود من كل هذا التكرار، كما يبدو، ترسيخ عقدة الإحساس بالذنب لدى الألمان، وتذكير العالم دوماً بما عاناه اليهود في الماضي على أيدي النازيين، حتى يصبح من الممكن بالتالي تبرير جرائم إسرائيل ضد العرب، بعد أن تعلو معاناة "الشعب اليهودي" في الماضي على أي جرائم ترتكب في الحاضر، وفي الوقت نفسه، التحذير من ظهور النزعات الوطنية المتطرفة في عدد من بلدان أوروبا أخيراً، وضمان ألا يتكرر ما وقع قبل سبعين عاماً في أوروبا.

وطالما استمرت آلة الدعاية في العمل، ستظل إسرائيل تتمتع بغطاء أخلاقي لممارسة جرائمها اللاأخلاقية، حتى لو كان هذا الغطاء يقوم أساساً على "الخيال السينمائي"!

نافذة أخيرة

اللغات الحية والترجمة الآلية أ. د. نبيل الحفار

اللغات الحية و الترجمة الآلية

د. نبيل الحفار

لا شك في أن للترجمة تأثيراً عميقاً في لغتنا التي نستخدمها نطقاً وكتابة، من حيث ندري أو لا ندري، وشئنا أم أبينا. فنحن لا نعيش في جزيرة معزولة عن المؤثرات الوافدة من الخارج، كما أن معظم ما يحيط بنا في جزيرتنا المفترضة من أدوات وآلات وطعام وشراب وأدوية ليس من إنتاج صناعتنا. وما نقرؤه من كتب ليس معظمه بأقلام باحثينا وأدبائنا، وما نراه في التلفاز من برامج وأفلام ومسلسلات ليس أغلبه من إنتاج استوديوهاتنا. لكننا نطلع على هذا كله ونحتك به بصورة شبه دائمة عبر الترجمة إلى العربية. وهذه العربية تتطوي على مستويات متعددة ومتباينة ومتداخلة لتستوعب هذا الدفق الوافد المتنوع.

ولندخل في صلب الموضوع، نقول بأن التلفاز منذ أن دخل البيوت وبات مصدراً أساسياً للترفيه والتثقيف والإعلان والإعلام، طرأت على لغتنا بمستوياتها المتباينة تحولات ملحوظة، وإن بصورة بطيئة. فقد قويت العربية الفصحى واتسع انتشارها، نتيجة البرامج الإعلامية والتعليمية والدينية وحتى برامج الأطفال الترفيهية الفصيحة والمسلسلات الدرامية التاريخية والدينية. لكن ذائقتنا اللغوية لم تتقبل، مثلاً، المسلسلات المكسيكية المدبلجة إلى الفصحى، لدرجة أن تحول الوضع إلى نكتة تستكر الأمر.

والسبب في ذلك يعود إلى أن الفصحى هي لغة الدوائر الرسمية وليست أداة التواصل اليومي بين الناس في شؤون حياتهم المختلفة. لذلك فإن وقعها على الأذن في شأن يومي عادي يولد شعوراً بالغربة وعدم الألفة، أو الاستهجان إذا فهمت كأسلوب خطاب متعال.

وفي الوقت نفسه دخلت العامية أو الدارجة أو المحكية بقوة كاسحة، عن طريق المسلسلات الدرامية والبرامج الترفيهية والأفلام العربية أو الأجنبية المدبلجة، وذلك بعد أن كانت «العامية» عندنا مهمشة مزدراة. ومع فورة الدراما السورية ونهضتها، مثلاً، في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن الحالي انتشرت «العامية الشامية» في جميع أنحاء الأرض العربية ونافست «العامية المصرية» حتى في مناطق هيمنتها. فباتت هذه اللهجة المؤطرة جغرافياً ببلاد الشام، وبدقة أكبر بمنطقة دمشق، مفهومة ومستساغة بقاموسها وأسلوب تعبيرها ولفظها؛ بل وحتى مرغوبة. ولن نناقش هنا أسباب ذلك، لأن المجال في هذه الزاوية لا يسمح. ولا أريد أن يفهم كلامي على أنه دعوة للعامية على حساب الفصحى، وإنما هو توصيف لواقع راهن مرتبط بتطورات العصر الأدبية والفنية والتقنية. فلكل عصر أسلوبه التعبيري الذي يحاول أن يستتطق محموله الفكري. لهذا لا نأتي بجديد إذا قلنا إن التركيز على الجماليات اللغوية في الشعر قد تراجع، ليس محلياً فحسب؛ بل عالمياً، لصالح إبراز ما يعتمل في داخل النفس الإنسانية في تفاعلها مع الواقع المعيش وبلغته. وعصرنا الحالي هو عصر الصورة بكل احتمالاتها وتجلياتها أكثر منه عصر الكلمة.

على امتداد المرحلة الزمنية نفسها وعلى نحو متساق ت قريباً، انتشر البث التلفازي الفضائي بصورة سرطانية من جهة، وكذلك استخدام الحاسوب والشبكة العنكبوتية بكل إمكاناتها المتاحة من جهة أخرى. ومع الحاسوب توافرت إمكانية الترجمة الآلية وتطبيقاتها في مجالات محددة، وضيقة حتى الآن. إلا أن آفاق المستقبل مفتوحة أمامها لاحتمالات لا حدود لها. لكنها حتى الآن لازالت في نطاق الفصحى، اعتماداً على قواعدها في النحو والصرف

والإملاء ، مع فجوات في ربط الجمل تؤدي في حالات كثيرة إلى ضياع القارئ وفقدان المعنى . ثم إنها حتى الآن لم " تنزل " إلى ميدان العامية ، التي لا قواعد ناظمة لها ولإملائها بعد.

وبالعودة إلى بداية كلامي، فقد استرعت انتباهي في الآونة الأخيرة ظاهرة، تابعتها عبر الشبكة العنكبوتية وعبر البث الفضائي التلفزيوني، وهي أن بعض مراكز تسويق الأفلام الأجنبية على الأقراص المدمجة باتت تلجأ، كلياً أو جزئياً، إلى الترجمة الآلية. أسباب ذلك متعددة لا شك، وهي أولاً وأخيراً تجارية. منها مثلاً أن الأفلام مقرصنة، وبالتالي لا يتوافر معها نص الحوار باللغة الأصلية لتتم الترجمة على أساسه، أو لضيق الوقت وتوفير أجر المترجم المحتمل، بصرف النظر عن درجة إتقانه للغة التي يترجم منها، وبصرف النظر أيضاً عن مستواه الثقافي. فكم من المرات احتج بعضنا على قصور مستوى الترجمة، أو على الأخطاء الفاحشة التي يرتكبها مترجمو الأفلام. وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الترجمة الآلية لا تستطيع أن تحل مكان المترجم الإنسان، ولا سيما في الموضوعات التي تعتمد على العواطف والمشاعر والأحاسيس، لأدركنا الخطأ الكبير الذي ترتكبه الجهات التي تلجأ إلى الترجمة الآلية في ترجمة أفلام تجسد موضوعات بشرية وقضايا إنسانية. وإذا كانت الأفلام موجهة إلى الناشئة، فكيف ستكون يا ترى نتائج عملية التلقي؟ وهل ستحل الترجمة الآلية لدواعٍ اقتصادية محل المترجم الإنسان؟

Al Adab Al-Alamiyyah (World Literature)

No.161-162 Winter- Spring 2015 - Thirty Ninth year

CONTENTS

No.	Title	Writer	Translator	P.
1	Editorial	Editor in Chief		5
A-Essays				
2	Auto Fiction	Dr. Abdullah Shattah		13
3	Interpretation	Murad Dmouky		45
4	Intellectual Modernizing in Modern European Poetry	Habeeb Bouhrour		57
B-Poetry				
5	Green River	William Cullen Bryant	Abdul Raheem Hesso	91
6	Two Poems	jean dominique	Dr. Noura Arcesian	95
7	Poems of Three Albanian Poets		Abdullatif Arna'out	99
C-Drama				
8	Anatole Felde	Herve Blutsch	Dr. Muntajab Saqr	119
D-Book Reviews				
9	Languages Teaching	Claude German	Jamellah Ghrayyeb	135
10	James Joyce	Ventan O'nowl	Tawfeek Al-Asadi	155
11	Aleppo in Modern Turkish Literature	Ali Kamal	Abdulsattar Haj Hamed	163
E- Follow Ups & Literary News				
12	Follow Ups & Literary News	Muneer Al-Refai		179
F-Last Page				
13	Languages and Auto Translation	Dr. Nabeel Al-Haffar		205

Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: aru@net.sy
<http://www.awu.sy>
correspondence is to the care of the Editor in chief

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union		400 S.P
Inside Syria	individuals	600 S.P
	Establishment	2700 S.P
Arab countries	individuals	3000 S.P or 200 \$
	Establishment	10000 S.P or 250 \$
Other countries	individuals	10000 S.P or 300 \$
	Establishment	15000 S.P or 350 \$

WORLD LITERATURE

"World Literature is a quarterly magazine concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works, as well as literary criticism and research, translated from world literature

A quarterly magazine issued by Arab Writers Union in Damascus
Issue No. 161-162, Winter-Spring 2015, 39th year

General Manager

Prof. Dr. Husein Juma'a

Editor in chief

Adnan Jamous

Executive Editor

Dr. Nabeel Al-Haffar

Editorial Board

Dr. Wa'el Barakat

Tawfeeq Al-Asadi

Ayyad Eid

Layout

Wafaa' Al-sati